



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Filologia Moderna

Classe LM-14

Tesi di Laurea

Da Philippe Ariès a Neil Gaiman.
Antiche e nuove rappresentazioni della
morte dal Medioevo a oggi

Relatore
Professore Alessandro Metlica

Laureando
Angela Marangon
n° matricola 2036556 / LMFIM

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Introduzione	5
La storia della morte	9
1.1 Philippe Ariès e la sua opera.....	14
1.1.1 La scoperta della demografia.....	16
1.2 Gli atteggiamenti verso la morte.....	22
1.2.1 La morte addomesticata.....	32
1.2.2 La morte di sé.....	34
1.2.3 La morte dell'altro.....	37
1.2.4 La morte proibita	39
1.3 La ricezione dell'opera di Philippe Ariès	44
La morte antica	47
2.1 La rappresentazione della morte nel Medioevo.....	50
2.1.1 Le <i>Danze Macabre</i> e il <i>Trionfo della Morte</i>	51
2.1.2 <i>Il Trionfo della Morte e la Danza Macabra</i> di Clusone	55
2.2 La Peste Nera	61
2.2.1 <i>Il Trionfo della Morte</i> nel Camposanto di Pisa	63
2.2.2 La Peste nel <i>Decameron</i> di Boccaccio	68
2.2.3 <i>Ragionare nel giardino</i>	73
2.3 Morire bene	77
2.4 La morte che fa paura	79
La morte oggi.....	85
3.1 La morte come un tabù.....	87
3.2 Combattere la paura della morte.....	92
3.2.1 La strategia dell'ironia	94
3.2.2 L'immortalità digitale.....	98
3.3 Nuove rappresentazioni della morte	102
3.3.1 Qualche esempio	105
3.4 Neil Gaiman e la sua opera	113
3.4.1 <i>Sandman</i>	119
3.4.2 <i>Death</i>	124
Conclusioni	129
Bibliografia.....	134

Introduzione

Molto si è detto e scritto sulla morte. La morte, per chiare ragioni, è una fedele compagna dell'uomo, sempre al suo fianco, in ogni epoca accettata, ricercata, studiata oppure ignorata.

Vorrei iniziare questo lavoro riferendomi alle parole che Edgar Morin, filosofo e sociologo francese, nella prefazione del 2014 al suo celebre libro *L'uomo e la morte* del 1948, dedica allo studio della morte e all'evoluzione della sua immagine nel corso dei secoli. Egli ritiene che il modo di concepire la relazione tra la vita e la morte si sia modificato sulla base di nuove concezioni scaturite dalla biologia. Morin non ritiene che l'uomo possa diventare immortale, ma che possa in qualche modo conquistare un'"amortalità", vale a dire la privazione della mortalità per un tempo indefinito. Grazie alle nuove scoperte in campo biologico e genetico, l'uomo avrebbe, in teoria, i mezzi non solo per differire cronologicamente la morte, ma soprattutto per procrastinarla mantenendo un certo grado di gioventù, senza cadere nella degradazione della vecchiaia. Morin in ogni caso ritiene, nonostante i mezzi acquisiti dall'uomo, che sia impossibile cancellare la morte, senza contare tutti i problemi che potrebbe causare un eventuale immortalità. La morte, dunque, non è mai cambiata, ma cambiano le condizioni della morte. Morin osserva che negli ultimi decenni si è sviluppata una nuova attenzione per le persone che sono condannate a morire negli ospedali che si trovano nella solitudine. In passato non si moriva da soli, ma circondati dalla famiglia, dalle persone più vicine al morente. Secondo Morin si sta entrando in un nuovo periodo di incertezza che richiede una nuova riflessione sulla morte. Ci sono molte possibilità biologiche e possibilità tecniche, si può quindi immaginare che, in futuro, si potranno creare robot intelligenti, forse anche dotati di coscienza, come quelli che si vedono nei film di fantascienza. Ci troviamo dunque in un'epoca che ha bisogno di una meditazione, di una riflessione sull'uomo e la morte.

Gli atteggiamenti di fronte alla morte nel corso dei secoli sono stati analizzati da diversi studiosi. Ho voluto prendere come punto di riferimento e di partenza l'analisi di Philippe Ariès (1914-1984), uno storico non di professione, per la maggior parte della sua vita estraneo al mondo dell'università, che però ha rivoluzionato il mondo della storiografia. Ariès nel 1975 pubblica il suo libro *Western Attitudes toward Death: from the Middle Ages to the Present*, in cui espone le prime tesi alle quali era giunto nei suoi anni di studio. Ariès individua, in questa prima fase, quattro diversi atteggiamenti di fronte alla morte che si sono susseguiti dalla fine del Medioevo fino agli anni Settanta. La "morte addomesticata" è tipica dell'epoca più antica, in cui la morte veniva accettata e considerata una tappa normale nella vita dell'uomo. Con la diffusione

del cristianesimo, lo sviluppo di una coscienza individuale, in particolare la nascita della preoccupazione per il destino di ogni singolo individuo, l'atteggiamento della "morte addomesticata" comincia a modificarsi, fino a trasformarsi nella "morte di sé". Questo atteggiamento resiste per tutto il XV e XVI secolo: si pensava che il giudizio avvenisse al momento del trapasso e si sviluppa la convinzione che per salvarsi occorra morire in modo morale. Tra la fine del XVI e fino al XVIII secolo la morte perde il suo carattere di familiarità e diventa un momento di rottura del quotidiano. Acquista sempre di più un carattere erotico, trasgressivo ed eroico. Gli astanti non sono più partecipi dell'evento ma ne diventano spettatori e la stessa famiglia del morente si limita a essere soltanto un'esecutrice degli atti del testamento. Il moribondo viene lentamente spogliato del suo potere e inizia ad essere evitato da chi non ha rapporti stretti con lui. La morte del conoscente diventa sempre più difficile da superare, in quanto non riguarda più un altro neutro ma un tu ben specifico. È, appunto, la "morte dell'altro". Ariès, infine, osserva che dal XIX secolo la morte diviene addirittura un tabù. La "morte proibita" prevede che il trapasso venga nascosto perfino al malato, che non è più un protagonista, ma una semplice comparsa succube della volontà altrui. Fino all'ultimo istante bisogna fingere che non si morirà mai. Conclusosi l'imbarazzante evento i congiunti non possono manifestare eccessive emozioni e neppure mantenere il lutto, in quanto questi comportamenti sono solo un ostacolo ad un più celere ritorno nella società.

Nel secondo capitolo prendo in analisi, più nello specifico, i primi due atteggiamenti identificati da Ariès, la "morte addomesticata" e la "morte di sé", che si sviluppano dal XIV al XVI secolo. Proprio in questo periodo si assiste alla nascita di importanti temi macabri e alla ricerca di un nuovo immaginario legato alla figura della morte. Nei *Trionfi della Morte* e, successivamente, nelle *Danze Macabre*, la Morte viene rappresentata come un corpo scarnificato, oppure uno scheletro, che a volte brandisce una falce, oppure un arco con le frecce. Nella prima parte del capitolo mi soffermo sull'analisi dell'opera il *Trionfo della Morte e la Danza Macabra* di Clusone, affresco del 1485, che si trova sul muro esterno dell'oratorio dei Disciplini. L'opera è singolare per il fatto che le due iconografie vengono unite e la raffigurazione della Morte che ne risulta combina questi due motivi. Nella seconda parte del capitolo si analizza, invece, l'impatto che ha avuto l'epidemia di peste del 1347-49 sull'immaginario collettivo legato alla morte e come sia cambiato l'atteggiamento dell'uomo di fronte ad essa. Nello specifico vengono analizzate due opere: l'affresco con il *Trionfo della Morte* nel Camposanto di Pisa, datato circa intorno al 1350 e il *Decameron* di Giovanni Boccaccio del 1349-51. Il rapporto tra queste due opere è molto stretto, in particolare nella rappresentazione di un gruppo di giovani, rinchiusi in un giardino, che si

divertono, raccontano storie, mentre fuori infuria la peste. L'ultima parte del capitolo è dedicata, invece, allo sviluppo delle *Artes moriendi*, manuali che si diffusero a partire dal XV secolo e che avevano lo scopo di accompagnare il morente nel momento del trapasso per assicurarsi una buona morte e un destino favorevole per la propria anima. A questo punto l'uomo comincia a temere sempre di più la morte, per se stesso e per i propri cari. Questo sentimento, con il passare dei secoli, non farà che aumentare fino ad arrivare al rifiuto e alla negazione della morte.

Nel terzo capitolo si analizzano più nello specifico le caratteristiche di quella che Ariès chiama la "morte proibita" e giudica tipica del nostro contemporaneo. Nonostante il fatto che, a partire dagli anni Sessanta, la morte sia diventata a tutti gli effetti oggetto di studio da parte di molti intellettuali, il tabù continua a persistere, il lutto vietato e il morente tenuto il più lontano possibile dalla società. La morte viene temuta talmente tanto dall'uomo da non riuscire nemmeno a pronunciare il suo nome. Si stanno però sviluppando diverse strategie per affrontare e combattere questa paura che coinvolge tutta la società. La prima strategia presa in analisi è quella legata all'ironia, nello specifico quella utilizzata dall'impresa funebre Taffo Funeral Service, che, grazie ai suoi post virali, cerca di sdrammatizzare e rendere più normale la morte e tutto il mondo ad essa legata. Un'altra strategia per superare la paura è la ricerca di un'immortalità digitale. I social network stanno diventando sempre più centrali e importanti nella nostra società, raccogliendo moltissimi dati e conservando anche quelli delle persone defunte. È sempre meno raro imbattersi in qualche profilo Facebook di una persona deceduta e trovare la sua bacheca invasa di messaggi ad essa rivolti. Il web e i social network diventano dunque uno spazio per elaborare collettivamente il lutto e la perdita. Nella seconda parte del capitolo si analizzano le nuove rappresentazioni della morte che caratterizzano la nostra epoca, come per esempio nell'opera teatrale *Lo stato d'assedio* di Albert Camus del 1948, nel film *Il settimo sigillo* di Ingmar Bergman del 1957, nel film *Il Senso della Vita* dei Monty Python del 1983, e nel libro *Le intermittenze della morte* di Josè Saramago del 2005. Infine, viene dedicato uno spazio più ampio all'opera di Neil Gaiman, in particolare alla figura di Death nella serie *Sandman*, un esempio molto particolare di rappresentazione della Morte come una giovane donna gentile e cordiale, che accompagna personalmente ogni uomo nel momento del trapasso.

Questo lavoro si concentra soprattutto sulla rappresentazione della morte nel corso dei secoli, sulle forme e sui volti che la morte ha avuto, di come l'uomo abbia sempre cercato di trovare il modo giusto di rappresentarla. L'idea è quella di creare un percorso lineare, che si snoda dalla fine del Medioevo fino ai giorni, cercando i collegamenti e i rimandi tra due epoche

apparentemente molto lontane tra loro. In questo lungo periodo la figura della morte si evolve, cambia, ma mantiene sempre un ruolo centrale nelle opere letterarie e artistiche, ricavandosi sempre un suo spazio.

Buon viaggio.

La storia della morte

Questo primo capitolo vuole fornire una panoramica sugli sviluppi dello studio della storia della morte e dei suoi cambiamenti nel corso dei secoli, analizzando le posizioni di alcuni degli studiosi più importanti come Elisabeth Kübler-Ross, Tony Walter, Geoffrey Gorer, Michel Vovelle, Jessica Mitford e Philippe Ariès. A quest'ultimo verrà dedicato uno spazio più ampio e verranno attraversati nello specifico i quattro principali atteggiamenti di fronte alla morte che egli individua nel suo primo libro dedicato a questo argomento: *Western Attitudes toward Death: From the Middle Age to the Present* del 1975.

Si comincia a interessarsi allo studio della storia della morte a partire dal XVIII secolo, più nello specifico ci si riferisce alla tanatologia, disciplina nata nel campo della medicina come studio o scienza della morte. L'uso del termine tanatologia, che dal punto di vista etimologico deriva dal greco *thanatos* (morte) e *logos* (discorso), rappresenta, sotto l'aspetto storico e culturale, un'importante novità. Se fino a quel momento, ossia in epoca medievale e nella prima età moderna, parlare della morte era stato il compito delle Chiese, dei libri di preghiera, era oggetto di riflessione teologica e metafisica, a questo punto diventa invece il centro di un discorso articolato razionalmente e scientificamente. Tra il XVIII e il XIX secolo, oltre allo sviluppo della riflessione medico-filosofica intorno alla morte, aumenta il controllo concreto sul morire da parte dei medici. Il medico, soprattutto in quel periodo, era diventato la figura ufficiale che decretava e accertava la morte. Questa nuova esigenza nasce soprattutto a causa della tafofobia, diffusa paura settecentesca e ottocentesca di venire sepolti vivi. Fobia che è collegata anche alla mania tardo-settecentesca per il vampirismo. La tanatologia nasce fortemente legata alla medicina legale, in particolare il legame risiede nella rilevanza legale della morte di un individuo, cosa che, a partire dal XVIII secolo, diviene sempre più importante per quanto riguarda i rapporti, le proprietà, le responsabilità e i testamenti. La disciplina, con il passare del tempo, ha ampliato i suoi confini, diventando sempre più interdisciplinare, in particolare in campo clinico, psicologico e umanistico¹.

Sono stati soprattutto i paesi anglosassoni e la Francia a sviluppare una concezione più ampia di tanatologia, includendo una riflessione filosofica, psicologica, sociologica e antropologica, ripensando in modo critico la società proprio a causa della fobia della morte. L'interdisciplinarietà della disciplina viene incoraggiata a partire dal secondo dopoguerra, dove

¹ Cfr. Sozzi Marina, *Reinventare la morte. Introduzione alla tanatologia*, Bari, Laterza, 2009, pp. 3-9

ha cominciato a formarsi una sempre più ricca bibliografia sull'argomento. La morte, però, porta con sé un alto grado di complessità, in quanto è caratterizzata dal disorientamento, dalla minaccia di disordine e caos. La tanatologia ha cercato dunque di ridurre questa complessità, riducendola a principi conoscibili e controllabili dall'uomo, come per esempio promuovendo concezioni di buona e cattiva morte, offrendo riti a esse connesse, o più in generale offrendo modelli di gestione del *post mortem*. Nello specifico nella cultura occidentale, l'operazione normalizzatrice di riduzione della complessità della morte è avvenuta sia in ambito medico, sia in ambito psicologico, per esempio attraverso la produzione psicoanalitica di un paradigma di lutto normale, contrapposto ad uno patologico. Occorre però aggiungere che ogni modalità di ridurre la complessità rimane in ogni caso precaria e modificabile storicamente, come può essere criticata e cambiata. L'unico modo serio di affrontare la morte, quindi, è quello di confessare di non saperne assolutamente niente, e quindi non poter neanche prepararsi ad essa².

Elisabeth Kübler-Ross, nel suo libro più noto *On Death and Dying*, pubblicato nel 1970, riflette a proposito dei benefici del pensiero e della preoccupazione della morte. Secondo Kübler-Ross nella nostra società vi è una crescente inquietudine davanti alla morte: i conflitti mondiali hanno aumentato il senso di precarietà dell'uomo. Allo stesso tempo, a fronte della diminuzione della capacità di difendersi fisicamente, si può riscontrare il rafforzamento delle difese psicologiche. Questa, secondo Kübler-Ross, è una delle principali ragioni per cui la società contemporanea tende a rimuovere il più possibile il pensiero della morte. Si tratta dunque di imparare ad accogliere non solo il pensiero teorico, ma anche il sentimento della propria umana fragilità, precarietà, debolezza e quella di tutti gli altri. Ciò che a questo punto interessa sottolineare è lo stretto legame tra lo sviluppo dell'umanità dell'uomo e la consapevolezza della morte. Kübler-Ross viene considerata un personaggio centrale nella storia della tanatologia della seconda metà del XX secolo, capostipite del movimento sociale per una nuova cultura della morte, in particolare grazie al suo impegno accanto ai malati terminali. Il suo libro, *On Death and Dying*, nasce proprio da una serie di interviste ai morenti in ospedale, che diventano l'occasione, secondo Kübler-Ross, di mettere al centro l'aspetto della comunicazione e dell'espressione delle emozioni. La studiosa elabora una teoria basata su cinque stadi che il malato attraversa, dal momento in cui gli viene rivelato di essere affetto da una malattia inguaribile fino alla morte. La prima fase è quella dell'incredulità, del rigetto della verità. In seguito, quando il rifiuto viene superato, si passa alla fase della collera, un sentimento di invidia e risentimento contro coloro che hanno la possibilità di continuare a vivere. Alla rabbia segue la fase del patteggiamento, in cui

² Cfr. Sozzi Marina, *Reinventare la morte*, cit. pp. 8-33

il malato si pone degli obiettivi e fa dei progetti nei quali può ancora investire speranza. Il quarto stadio è quello della depressione, nella quale il morente inizia a prepararsi alla perdita definitiva della sua vita. Infine, si giunge alla fase dell'accettazione, anche se non piena e perfettamente pacificata, si raggiunge un livello in cui è possibile prepararsi concretamente alla propria morte. Questa successione di fasi, secondo Kübler-Ross, non è vista come un rigido modello evolutivo. Le fasi possono alternarsi, sparire e ripresentarsi o anche coesistere nella stessa persona. La studiosa interpreta il morire come un processo di crescita e di compimento della vita dell'uomo³.

Se un malato ha avuto il tempo sufficiente (cioè non a morte improvvisa, inattesa) ed è stato aiutato a superare le fasi sopra descritte, raggiungerà uno stadio nel quale non sarà né depresso né arrabbiato per il suo "destino". Avrà potuto esprimere i sentimenti precedenti, l'invidia per le persone vive e sane, la collera verso coloro che non devono affrontare la loro fine così presto. Avrà provato tristezza al pensiero di dover lasciare tante persone e luoghi cari e contemplerà la sua prossima fine con un certo grado di serenità nell'attesa⁴.

Vengono mosse diverse critiche allo schema psicologico e all'aspetto consolatorio della teoria di Kübler-Ross, in particolare viene segnalato che nella dimensione finale dell'accettazione pacificata c'è una dimensione ipocrita, che volutamente trascura la dura realtà della morte. Le considerazioni più interessanti vengono dal sociologo britannico Tony Walter, che nel suo libro *The revival of Death* del 1994, sostiene che *On Death and Dying* più che essere un'ipotesi interpretativa dotata di valore scientifico, è un pamphlet politico, religioso e militante rassicurante per tutti, curanti, morenti e famiglie⁵.

Walter sostiene che per millenni la morte ha spezzato le comunità e il linguaggio della morte è stato quello della religione. In epoca moderna, però, l'incontro e il rapporto con la morte hanno subito una lacerazione, dividendosi, da una parte nel linguaggio tecnico della medicina e nelle procedure burocratiche associate, dall'altra, nel senso fortemente personale della perdita. L'Età della Ragione ha spostato la morte dall'ambito della religione al proprio, dal contesto del peccato e del destino a quello della probabilità statistica. La legge moderna impone che ogni decesso sia razionalizzato. Verso la fine del XVIII secolo, al capezzale, il morente e il prete lasciano il controllo della situazione al medico. La morte viene medicalizzata anche in altri modi: il capezzale stesso si è trasferito all'ospedale. Secondo Walter durante l'epoca moderna si crea un conflitto tra il crescente individualismo e la razionalità burocratica che ha permesso di

³ Cfr. Sozzi Marina, *Reinventare la morte*, cit. pp. 54-57

⁴ Kübler-Ross Elisabeth, *La morte e il morire*, Assisi, Cittadella Editrice, 1976, p. 128

⁵ Cfr. Sozzi Marina, *Reinventare la morte*, cit. p. 58

addomesticare la morte ed è proprio questo conflitto a motivare i tentativi di resuscitare la morte in una nuova forma⁶.

Nel XVII secolo non era importante che il sacerdote che aveva celebrato il servizio funebre accanto alla tomba menzionasse e dimostrasse di conoscere il nome del defunto o facesse riferimento alla "salma", dal momento che tutti conoscevano il sacerdote e le persone non erano così ossessionate dall'identità personale. Oggi però, se il sacerdote del crematorio è incapace di dare un tocco personale al suo discorso, l'epilogo è triste per la persona che ha passato la sua vita a scolpire e modellare la sua porzione di individualità sullo sfondo della società di massa e per quei sopravvissuti che speravano di potersi aggrappare a qualche resto di quella individualità⁷.

Secondo Walter il problema è che il dolore della perdita viene nascosto e viene a crearsi un conflitto tra l'esperienza privata e il linguaggio pubblico. La morte viene considerata un tabù ma esistono linguaggi pubblici per parlare della morte, tali linguaggi però, non sono in grado di esprimere le esperienze e i sentimenti degli individui, non sanno cosa dire o come dirlo. La rinascita della morte, ossia la critica a questo modo moderno di morire, deriva da questa contraddizione tra esperienza privata e linguaggio pubblico, e intende abolirla. Il libro di Kübler-Ross, in cui l'autrice pone il sé al centro e gli aggiustamenti psicologici che deve mettere in atto, è proprio uno degli esempi più importanti e di successo in questo contesto di rinascita. La morte torna così ad essere studiata, ad essere la protagonista di molti studi scientifici e comincia ad essere analizzata la sua evoluzione storica⁸.

Ed è proprio in Francia, durante il XX secolo, dove avviene un'importante rivoluzione storiografica che permette finalmente alla storia di collaborare con altre discipline, come la geografia, la sociologia, la psicologia, l'economia, la linguistica e l'antropologia sociale. La *nouvelle histoire*, come viene a volte chiamata, è opera di un gruppo associato alla rivista *Annales*, fondata nel 1929. Al centro del gruppo stanno intellettuali come Lucien Febvre, Marc Bloch, Fernand Braudel, Georges Duby, Jacques Le Goff e Emmanuel Le Roy Ladurie. La rivista viene fondata per promuovere una nuova specie di storia: la sostituzione della storia narrativa, concentrata solo sugli avvenimenti, con una storia analitica orientata ai problemi; una storia che abbraccia l'intera estensione delle attività umane invece di una storia principalmente politica; infine, per raggiungere questi primi due obiettivi, una storia che collabora con altre discipline. In particolare,

⁶ Cfr. Walter Tony, *La rinascita della morte*, Torino, UTET Libreria, 2011, pp. 5-22

⁷ Walter Tony, *La rinascita della morte*, cit. p. 22

⁸ Cfr. Walter Tony, *La rinascita della morte*, cit. pp. 22-52

Febvre sosteneva che era necessario abbattere i compartimenti stagni, combattere la specializzazione e fare in modo che uno storico fosse anche un geografo, un sociologo o un giurista. La storia di questo movimento può essere divisa in tre principali fasi. La prima fase, dagli anni Venti al 1945, in cui il movimento è piccolo, radicale e sovversivo e cerca di combattere una guerra contro la storia tradizionale, quella politica e degli avvenimenti. Dopo la seconda guerra mondiale il gruppo comincia a ricevere dei riconoscimenti e si costituisce in una sorta di scuola, con i suoi concetti e metodi peculiari. La terza fase si apre con il 1968 ed è segnata dalla frammentazione. L'influenza del movimento è molto vasta e ha perso buona parte della sua precedente peculiare fisionomia. La storia della *Annales* può dunque essere interpretata nei termini di successione di tre generazioni di storici⁹.

Lucien Febvre e Marc Bloch furono i capi di quella che si può chiamare la Rivoluzione storiografica francese. Fin dall'epoca di Erodoto e Tucidide, in Occidente la storia è stata scritta secondo una varietà di generi, come la cronaca, la memorialistica politica o il trattato. La forma dominante è stata la narrazione degli avvenimenti politici e militari, cosa che viene messa in dubbio e sfidata solo a partire dall'Illuminismo. Intorno alla metà del Settecento, in Scozia, Francia, Italia e Germania alcuni studiosi cominciano ad interessarsi alla storia della società, una storia che, non più confinata solo alla guerra e alla politica, include anche le leggi, i commerci e i costumi morali. Dopo la fondazione nel 1929 da parte di Febvre e Bloch, le *Annales*, gradatamente, diventano il punto di riferimento di una nuova scuola storiografica. Una delle tendenze più importanti del movimento, dal 1950 fino agli anni Settanta, è l'avvento della storia quantitativa¹⁰, visibile prima in campo economico, soprattutto nella storia dei prezzi, e che successivamente si è allargata alla sfera sociale e alla storia della popolazione. L'avvento della storia demografica si colloca negli anni Cinquanta quando si registra anche un'esplosione della popolazione mondiale dovuta al boom economico di quegli anni. Ben presto la demografia storica si unisce alla storia sociale e nella rivista *Annales* vennero pubblicati diversi interventi sull'argomento¹¹.

⁹ Cfr. Introduzione a Burke Peter, *Una rivoluzione storiografica: la scuola delle Annales 1929-1989*, Bari Laterza, 2019

¹⁰ Indirizzo storiografico basato su una metodologia che prevede l'utilizzo sistematico di fonti quantitative, che forniscono allo storico dati in modo che la storia possa essere analizzata mediante procedure matematiche, statistiche e informatiche.

Cfr. voce *storia quantitativa* in Enciclopedia Treccani https://www.treccani.it/enciclopedia/storia-quantitativa_%28Dizionario-di-Storia%29/

¹¹ Cfr. Burke Peter, *Una rivoluzione storiografica*, cit. pp. 9-69

Con l'avvento della terza generazione, nel corso degli anni Sessanta e Settanta, avviene un importante cambiamento di rotta. I diversi studiosi delle *Annales* cominciano ad abbandonare la base economica in favore della sovrastruttura culturale. Fu Philippe Ariès, storico dilettante che dedicava il suo tempo libero alla ricerca storica, ad attirare l'attenzione pubblica sulla storia delle mentalità, pubblicando nel 1960 il suo libro *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime* (pubblicato in italiano con il titolo *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna* nel 1981). Ariès rifiuta l'orientamento quantitativo e sposta i suoi interessi verso il rapporto tra natura e cultura, verso il modo in cui una determinata cultura concepisce e categorizza fenomeni naturali come l'infanzia e la morte. *L'enfant et la vie familiale* è un libro vulnerabile alle critiche a causa delle sue vaste generalizzazioni sul periodo storico preso in esame, oppure per il fatto che Ariès prende in esame una documentazione praticamente limitata alla Francia. In ogni caso si deve ad Ariès se l'infanzia è entrata nel campo visuale dello storico e la sua opera ha ispirato centinaia di studi in diverse regioni e periodi e attirato l'attenzione di psicologi e pediatri sulla nuova storia. Ariès trascorre gli ultimi anni della sua vita lavorando sugli atteggiamenti verso la morte, accogliendo l'appello implicito in una famosa affermazione di Febvre: "Non abbiamo una storia della morte (1941)¹²". L'opera di Ariès *L'homme devant la mort* del 1977 (pubblicato in italiano con il titolo *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi* nel 1980) offre un'esposizione degli sviluppi sulla lunghissima durata, all'incirca un millennio di storia. Ariès distingue una sequenza di cinque atteggiamenti, dalla morte addomesticata dell'Alto Medioevo, che egli definisce come un misto di indifferenza, rassegnazione e familiarità, a quella che chiama la morte invisibile o proibita del XX secolo, dove si tratta la morte come un tabù. *L'homme devant la mort* ha gli stessi meriti e gli stessi difetti di *L'enfant et la vie familiale*, la stessa audacia, il medesimo impiego di una vasta gamma di fonti documentarie, come la letteratura, l'arte, escludendo le statistiche. L'opera di Ariès rappresenta una sfida lanciata in particolare agli studiosi di demografia storica, che molti hanno accolto prestando una crescente attenzione al ruolo dei valori e delle mentalità¹³.

1.1 Philippe Ariès e la sua opera

La marea era bassa e tale doveva restare fino al 1968. Finita la guerra d'Algeria, ero rimasto tra le macerie della mia gioventù e i rancori della maturità. Da tempo oscillavo tra politica e storia, scoprendo tuttavia, alla fine di ogni fase, fondamenti comuni all'una e all'altra, radicati

¹² Febvre Lucien, *A New Kind of History*, a cura di Bruke Peter, Londra, 1973, p. 24

¹³ Cfr. Burke Peter, *Una rivoluzione storiografica*, cit. pp. 70-74

nella profondità del nostro passato. Questa volta la politica mi restituiva alla storia proprio quando davo alle stampe il mio primo libro sull'infanzia.

Diventavo, dunque, disponibile. Certamente, avrei potuto continuare sulla via già intrapresa e continuare con la storia dell'infanzia e della famiglia. Ma non ne avevo più voglia. Mi attirava un altro argomento, che scaturiva dalla stessa zona oscura ed affascinante collocata tra la natura e la cultura: la Morte¹⁴.

Philippe Ariès è una sorta di anomalia tra gli storici francesi pionieri che hanno rivoluzionato il mondo della storiografia. Ariès non è uno storico intellettuale, né un praticante della storia sociale, ma è interessato al modo in cui la gente comune percepiva la natura delle cose, alle idee. Ariès non rivendica l'appartenenza a nessuna scuola di storia, come per esempio le *Annales*. Proprio per questo motivo alcuni gli hanno sempre rimproverato una mancanza di rigore scientifico. Partendo da esempi dalla preistoria e dall'antichità, nonché dall'epoca moderna, Ariès identifica un gruppo di credenze durature al centro dell'atteggiamento occidentale nei confronti della morte, credenze protettive che si sono periodicamente modificate nel corso di due millenni, ma che hanno sempre lasciato tracce¹⁵.

Nato nel 1914, Philippe Ariès proviene da una famiglia cattolica. Cresciuto nel culto dei re, aderisce, fin dal liceo, all'organizzazione giovanile del movimento di Charles Maurras¹⁶ prima di collaborare, alla fine degli anni Trenta, con l'*Étudiant français*, giornale militante dove esordisce come giornalista. Partecipa ai lavori di riforma della repubblica di Vichy come formatore nelle scuole dei dirigenti del regime. L'occupazione nazista della Francia è un periodo creativo per Ariès, che pubblica il suo primo saggio e scrive la maggior parte del suo primo libro: *l'Histoire des populations françaises et de leurs attitudes devant la vie depuis le XVIII siècle (Storia delle popolazioni francesi e dei loro atteggiamenti verso la vita a partire dal XVIII secolo, 1948)*. Dopo la liberazione lavora con Pierre Boutang a *Paroles françaises*, un settimanale anti-resistenza. Dal 1946 tenta di uscire dal mondo della politica e dell'attivismo, Ariès allarga la sua cerchia di

¹⁴ Ariès Philippe, *Uno storico della domenica*, Bari, Edipuglia, 1992, trad. it. *Un historien du dimanche*, Paris, Seuil, 1980, p. 201

¹⁵ Cfr. *Philippe Ariès: Mentality as History*, in *The Wilson Quarterly*, inverno 1981, vol. 5, n. 1, pp. 102-104

¹⁶ Uomo politico e letterato francese (1868-1952) è stato il teorico del movimento nazionalista e monarchico dell'*Action française*. Fu soprattutto l'ideologo del pensiero controrivoluzionario francese, che teorizzava un sistema nuovo basato sull'integrazione dell'individuo nella famiglia, nella professione e nella nazione.

Cfr. voce *Charles Maurras* in Enciclopedia Treccani <https://www.treccani.it/enciclopedia/charles-maurras/>

conoscenze nei salotti di Daniel Halévy e Gabriel Marcel¹⁷ e collabora con numerose riviste. Questo tentativo di depoliticizzazione si interrompe con la guerra d'Algeria, dove lo storico ritrova gli amici della sua giovinezza alla *Nation française*, settimanale monarchico in cui riteneva possibile rinnovare finalmente il pensiero tradizionalista che gli stava così a cuore. Questo ultimo incontro tra l'Ariès storico e attivista è un fallimento che lo allontana definitivamente dalla lotta politica nel 1966. Il movimento del 1968 da nuova attualità alle tematiche affrontate nel suo libro *L'enfant et la vie familiale*, che era passato inosservato nel 1960. Un nuovo periodo inizia nel 1971, con la ristampa della sua opera *Histoire des Populations françaises et de leurs attitudes devant la vie depuis le XVIII siècle*, il primo studio del 1948 di Ariès sulla vita familiare. Gli anni Settanta sono anche il tempo della conquista di una vera e propria notorietà, in particolare grazie ai suoi studi sugli atteggiamenti di fronte alla morte, ai quali si dedica per diversi anni. La sua fama viene consacrata nel 1978 quando viene chiamato a insegnare presso l'*École des hautes études en sciences sociales*¹⁸. Muore nel 1984 mentre è impegnato a dirigere un'opera monumentale sulla storia della vita privata con Georges Duby. Ariès ha dunque trascorso la maggior parte della sua vita di storico lontano dall'ambiente degli storici professionisti e dall'istituzione universitaria¹⁹.

1.1.1 La scoperta della demografia

La questione dell'educazione e dell'insegnamento è essenziale nell'itinerario di Ariès perché si fonde con la sua cultura tradizionalista e antirepubblicana. Nella sua infanzia, la

¹⁷ Daniel Halévy, storico e critico francese, si schierò tra gli intellettuali favorevoli a Dreyfus. Nel periodo fra le due guerre assunse posizioni sempre più conservatrici, e all'inizio dell'Occupazione nazista ebbe un atteggiamento benevolo e attendista nei confronti del regime di Vichy, senza tuttavia esporsi eccessivamente.

Gabriel Marcel, pensatore e scrittore francese, influenzato dal pensiero di H. Bergson e dei neoidealisti inglesi, sviluppò una sorta di 'esistenzialismo cristiano', il cui esito è il recupero di una conoscenza metafisica che sappia riconoscere il mistero dell'essere senza pretendere di ridurlo a problema da risolvere.

Cfr. voci *Daniel Halévy* e *Gabriel Marcel* in Enciclopedia Treccani

<https://www.treccani.it/enciclopedia/daniel-halevy/>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/gabriel-honore-marcel/>

¹⁸ L'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) (in italiano: Scuola di studi superiori in scienze sociali) è un'importante scuola francese di studi superiori con sede a Parigi. Fondata nel 1947, la scuola come istituzione didattica e di ricerca nel campo delle scienze sociali, è prestigiosa, la sua esistenza è strettamente associata a tutti i grandi nomi dell'antropologia, delle scienze sociali e della teoria francese.

Cfr. Sito ufficiale della EHESS <https://www.ehess.fr/fr/node/15005>

¹⁹ Cfr. Introduzione a Gros Guillaume, *Philippe Ariès (1914-1984): un traditionaliste non-conformiste, de l'Action française à l'École des hautes études en sciences sociales*, Presses universitaires du Septentrion, 2008, pp. 15-18

scolarizzazione con i domenicani e poi con i gesuiti riflette questo rifiuto della scuola laica della Repubblica. Infatti, Ariès aveva aderito con entusiasmo al movimento *Action française*, teorizzato da Maurras, che promuoveva una storia militante, contro quella insegnata nelle scuole e nelle università. La fine della Terza Repubblica e l'instaurazione del regime di Vichy sono un'occasione straordinaria per Ariès di partecipare attivamente ad un'opera di rinnovamento sperimentando le sue idee. Ed è proprio da questi anni di insegnamento che nasce l'idea per il suo primo libro. Nel 1942 Philippe Ariès ha appena lasciato i campi giovanili in cui insegnava per il regime della repubblica di Vichy. Porta con sé l'idea di un nuovo tipo di storia che si occupasse della vita privata. I pionieri della rivista *Annales* non avevano affrontato la storia della sessualità nella vita familiare in modo così esplicito. Per questi storici la cultura popolare della vecchia Francia era un ricordo sentimentale a cui prestare poca attenzione critica. Con Parigi ancora sotto l'occupazione, Ariès trova un rifugio per le sue ricerche in un centro di documentazione sul commercio di frutta tropicale d'oltremare. Lavora al progetto per circa cinque anni, dal 1943 al 1947, setacciando molte fonti provenienti da diverse regioni della Francia, alcune quantitative, come i registri parrocchiali e le statistiche demografiche, ma molte altre aneddotiche, in particolare lettere e memorie del XVII secolo. Le ricerche di Ariès culminano nel suo libro *Histoire des Populations françaises et de leurs attitudes devant la vie depuis le XVIII siècle*, pubblicato nel 1948. Nel periodo tra le due guerre il calo della natalità era un problema per il paese e, in particolare durante il periodo dell'occupazione del paese da parte dei nazisti nella seconda guerra mondiale, il tema era spesso oggetto di discussioni tra gli intellettuali. Nello specifico questa corrente popolazionista attribuiva al fenomeno del calo della natalità, osservato in Francia dall'inizio degli anni Venti – all'epoca si prevedeva il declino della famiglia – la responsabilità della sconfitta in guerra. Gli educatori di Vichy attribuivano il decadimento della popolazione alla sterilità e ai matrimoni ritardati, agli aborti e all'instabilità familiare. Nessuno ha ancora parlato apertamente di contraccezione. Ariès, al contrario, affronta direttamente la questione collocandola nel contesto di un processo storico in atto dal XVIII secolo. Egli sosteneva che il declino della popolazione francese avesse poco a che fare con la sterilità biologica o la degenerazione morale, piuttosto con la decisione consapevole delle coppie sposate di praticare il controllo delle nascite. L'uso sempre più diffuso di pratiche contraccettive non indicava una depravazione morale, ma piuttosto un senso di cura della famiglia sempre più profondo in una porzione sempre più ampia della popolazione. Questa rivoluzione attraversa silenziosamente la società moderna. Ariès non aveva ancora trovato un titolo per la sua ricerca, ma alla fine degli anni Cinquanta si rese conto

che le sue indagini stavano convergendo con quelle che alcuni studiosi cominciavano a definire storia delle mentalità²⁰.

La demografia, per Ariès, è stata un colpo di fulmine: la popolazione era un tema alla moda e Ariès, grazie alla sua posizione di formatore, era al centro dei dibattiti legati alla questione della demografia. La scelta di lavorare sulla demografia non è banale, nonostante la moda del tempo, ma riflette lo stato d'animo di Ariès. *L'Histoire des Populations françaises* è un'opera essenziale perché esprime la sua visione del mondo, contrapponendo costantemente un passato basato sulla vita in comunità a una modernità che vede il trionfo dell'individuo razionalista. In quest'opera sono già presenti tutti i grandi temi sviluppati successivamente da Ariès, come gli atteggiamenti verso la vita, come l'infanzia, oppure quelli verso la morte o verso la città. I suoi due grandi libri della maturità, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (1960) e *L'homme devant la mort* (1977), derivano direttamente da *L'Histoire des Populations françaises*. Il suo libro è, prima di tutto, costruito da monografie regionali, alla maniera di un catalogo di casi studio. Lo storico utilizza l'approccio del folklore con lo scopo di mostrare i danni causati dalla diffusione del modello borghese, attraverso l'educazione. *L'Histoire des Populations françaises* è dunque la storia di uno sradicamento che vede, con la circolazione di nuove idee veicolate da una scuola repubblicana conquistatrice, il trionfo di una nuova mentalità che privilegia il malthusianesimo²¹ e che si affida allo Stato. La demografia, attraverso la famiglia e poi il bambino, ha rivelato ad Ariès quella che ha definito "una storia strutturale", poi chiamata storia delle mentalità o delle sensibilità. Secondo Ariès a partire dal XVIII secolo c'è stata una grande rivoluzione silenziosa, che è la rivoluzione demografica, che ha permesso il passaggio dalla famiglia del Vecchio Mondo a un modello demografico tipico della nuova generazione²².

Per Ariès questa rivoluzione nascosta ha comportato anche un cambiamento di sentimenti: poiché l'uso sempre più diffuso di pratiche contraccettive ha indebolito il legame tra rapporto sessuale e procreazione nel matrimonio, la ricerca del piacere è diventata un fine in sé. Emerge dunque una nuova economia della famiglia come unità di affetto che comprende l'amore dei coniugi l'uno per l'altro e, cosa più importante, l'amore dei genitori per i figli, che vengono aiutati

²⁰ Cfr. Hutton Patrick H., *Philippe Ariès and the Secrets of the History of Mentalities*, in *Historical Reflections*, primavera 2002, vol. 28, n. 1, pp. 1-19

²¹ Dottrina economica, ispirata al pensiero di T.R. Malthus, che individua nell'incremento demografico la causa di povertà e fame. Per evitare la distruzione delle risorse energetiche non rinnovabili e la catastrofe dell'ecosistema, il m. auspica la diffusione di pratiche dirette a frenare l'aumento naturale della popolazione con mezzi anticoncezionali.

Cfr. voce *malthusianesimo* in Enciclopedia Treccani

https://www.treccani.it/enciclopedia/malthusianesimo_%28Dizionario-di-filosofia%29/

²² Cfr. Gros Guillaume, *Philippe Ariès (1914-1984)*, cit. pp. 113-127

a coltivare i loro talenti e spinti a prendere in mano il proprio futuro. I genitori hanno cominciato a prestare maggiore interesse per la personalità dei propri figli e prestano più attenzione alla loro formazione scolastica. Ariès, dunque, tradizionalista, realista ed ex istruttore di Vichy, diventa lo storico dell'ascesa della mentalità moderna nella cultura privata della vita quotidiana, incentrata su atteggiamenti progressisti di preparazione dei bambini all'età adulta. Al contrario gli studiosi delle *Annales* continuavano a sottolineare il potere inerziale delle strutture mentali esistenti come freno al cambiamento progressivo. In particolare, in un saggio di Georges Duby, storico medievalista, si sottolinea il potere inerziale dei miti, dei rituali e di altri gesti simbolici che si conservano nel tempo. Ariès, invece, ha fatto della famiglia la matrice di molte sfaccettature della storia della mentalità, come l'amore, il matrimonio, la sessualità, il processo di crescita, invecchiamento e morte²³.

Il primo libro di Ariès nel 1948, nonostante fosse stato ignorato dalle più importanti riviste di storia, ebbe una certa risonanza. Di conseguenza, Ariès, rimasto fuori dall'ambito universitario, viene chiamato a contribuire per la prima volta con una rivista di carattere scientifico, *Population*, dove nel 1949 pubblica un articolo intitolato *Attitudes devant la vie et la mort du XVII au XIX siècle. Quelques aspects de leurs variations*²⁴. Ariès osserva che dal XIX si è assistito ad un aumento notevole della letteratura storica, ma che non viene menzionata una delle rivoluzioni più profonde di questo periodo. Per migliaia di anni l'uomo ha ignorato, con poche eccezioni e senza alcun valore esemplare, l'esistenza di mezzi efficaci per influenzare la vita, la longevità e la fertilità. Improvvisamente, nel giro di mezzo secolo, l'uomo occidentale ha scoperto uno strumento tecnico che gli ha permesso di modificare i tassi di mortalità e di natalità. Nell'Ottocento e nel Novecento c'è stata una continua diminuzione delle nascite e delle morti e questo fenomeno viene definito, da Ariès, rivoluzione demografica²⁵.

Ma si è riflettuto abbastanza su questo passaggio da un'umanità abitudinaria e rassegnata a un'umanità attrezzata e determinata nell'applicare su se stessa le nuove tecniche scientifiche? Senza dubbio è uno dei fenomeni più importanti della storia contemporanea, non tanto per le sue conseguenze quanto piuttosto per l'intensità del cambiamento imposto dall'atteggiamento psicologico. Si tratta dell'interpretazione psicologica della rivoluzione demografica, di cui è bene qui segnalare l'interesse, per il demografo sicuramente, ma anche

²³ Cfr. Hutton Patrick H., *Philippe Ariès and the Secrets*, cit. pp. 1-19

²⁴ Cfr. Ariès Philippe, *Il tempo della storia*, Roma, Laterza, 1987, trad. it. *Le Temps de l'Histoire*, Editions du Rocher, 1954, p. IX

²⁵ Cfr. Ariès Philippe, *Attitudes devant la vie et devant la mort du XVII au XIX siècle: Quelques aspects de leurs variations*, in *Population*, luglio-settembre 1949, vol. 4, n. 3, pp. 463-470

per il sociologo e lo storico troppo spesso restii a occuparsi di questo ordine di fenomeni. C'è un cambiamento nell'atteggiamento fondamentale dell'uomo davanti all'esistenza, di fronte alla vita come di fronte alla morte²⁶.

Nel 1954 Ariès pubblica il suo secondo libro, *Le Temps de l'Histoire* (pubblicato in italiano con il titolo *Il tempo della Storia*), sempre con una casa editrice minore. Il libro è una raccolta di otto saggi che Ariès ha cominciato a scrivere dal 1946. L'opera si è costruita progressivamente, andando dal racconto di un itinerario personale attraverso diverse maniere di capire, esporre o scrivere la storia, come quelle della tradizione familiare, degli universitari o degli innovatori delle *Annales*. *Le Temps de l'Histoire* va dunque letto come la traiettoria di uno storico attraverso le varie concezioni della storia che c'erano alla sua epoca. Ariès definisce la storia come una scienza delle strutture e non come la conoscenza obiettiva dei fatti. Con questo libro Ariès aderisce in modo entusiasta e intelligente alla storia come era sostenuta nelle *Annales*, nello specifico il fatto che le società e le mentalità antiche possono essere colte nella loro singolarità, senza la proiezione anacronistica delle maniere di pensare o agire, e, in compenso, la storia può aiutare ciascuno a capire perché il presente è ciò che è²⁷.

Ecco la conclusione cui ero giunto col mio *Le temps de l'Histoire*. Il mio scopo non era soltanto quello di risvegliare la curiosità del passato, di mantenere viva una certa nostalgia, ma di persuadere che – grazie al progresso – avevamo guadagnato, ma anche perduto. L'errore della modernizzazione non era nel cambiamento, né nell'accettazione di un cambiamento anche costoso, ma nell'averlo accelerato come per liquidarlo²⁸.

Nel 1960, in piena guerra d'Algeria, Ariès pubblica *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, nella quasi totale indifferenza. Alain Renaut nel suo saggio intitolato *La libération des enfants* (*La liberazione dei bambini*) dichiara che qualsiasi impresa che si occupi di storia dell'infanzia è ancora costretta a riferirsi a *L'enfant et la vie familiale* come allo scritto attraverso la quale l'infanzia è diventata oggetto di storia. La prima idea importante dell'opera di Ariès, quella che viene più contestata dagli storici, è che le società medievali avessero un senso superficiale dell'infanzia, tranne che per i primissimi anni. Il bambino veniva, infatti, inserito molto in fretta nella società degli adulti e quindi gli scambi emotivi e le comunicazioni sociali venivano

²⁶ Ariès Philippe, *Atteggiamenti di fronte alla vita e alla morte dal XVII al XIX secolo*, in Ariès Philippe, *I segreti della memoria: saggi 1943-1983*, Scandicci, La nuova Italia, 1996, trad. it. *Essais de mémoire. 1943-1983*, Paris, Seuil, 1993, p. 262

²⁷ Cfr. Ariès Philippe, *Il tempo della storia*, cit. pp. X-XIX

²⁸ Ariès Philippe, *Uno storico della domenica*, cit. pp. 153-154

assicurati fuori dalla famiglia. Una seconda idea del libro, da cui deriva il modello interpretativo, è che un grande cambiamento è avvenuto a partire dal XVII secolo a causa di una corrente di moralizzazione portata avanti dalla Chiesa e dallo Stato. Nello specifico si tratta di un passaggio da un modello di famiglia aperta alla società adulta a un modello di famiglia chiusa, in cui il bambino diventa oggetto di tutte le attenzioni. L'agente della trasformazione della famiglia è l'idea di successo sociale, che si concretizza nel processo educativo. È attraverso la demografia che Ariès si avvicina alla famiglia e poi all'infanzia, come afferma, in modo molto programmatico, nell'introduzione alla prima edizione de *L'enfant et la vie familiale*. L'idea del bambino nasce alla fine di un percorso politico e intellettuale personale, al di fuori di qualsiasi struttura accademica. Fin dall'infanzia Ariès ha avuto il gusto e la passione per la storia francese, una storia politica e polemica, che racconta di aver imparato a leggere sul quotidiano monarchico *Action française* di Maurras. È stato il suo desiderio di allontanarsi dalla militanza, pur rimanendo fedele alla sua cultura tradizionalista, che lo ha portato alla demografia. Nonostante Ariès avesse già formulato le sue principali intuizioni e ipotesi sul bambino in *Histoire des Populations françaises*, iniziò a scrivere *L'enfant et la vie familiale* una decina di anni dopo, quando il bambino si era trasformato in un oggetto storiografico. Il modello interpretativo dell'infanzia di Ariès dimostra che il bambino è una costruzione sociale recente e ha permesso di dargli un posto nella storia e nelle scienze sociali. In una società plasmata dalla cultura scolastica in cui lo status del bambino non può essere pensato al di fuori della scuola, l'approccio di lungo periodo scelto da Ariès per analizzare l'ascesa al potere del sentimento familiare, rimane un punto di ingresso importante per comprendere la mutazione antropologica che costituisce la nascita del bambino del desiderio²⁹. Ariès, in apertura del suo libro *L'enfant et la vie familiale*, esordisce illustrando il cambiamento del sentimento familiare nel corso dei secoli.

In che senso questo sentimento subisce un'evoluzione?

A lungo si è creduto che la famiglia costruisse il fondamento antico della nostra società, e che, a partire dal XVIII secolo, il progresso dell'individualismo liberale l'avesse scompaginata e indebolita. La sua storia, nel corso dei secoli XIX e XX, sarebbe la storia di una decadenza [...]. L'esperienza della rivoluzione demografica moderna ci ha rivelato la parte che ha il bambino in questa tacita storia. Sappiamo che il sentimento dell'infanzia e quello della famiglia sono in relazione; abbiamo ragione di supporre che fosse così anche in tempi più lontani e di cercare in ognuno dei due sentimenti un sussidio per la valutazione dell'altro. [...]

²⁹ Cfr. Gros Guillaume, *Philippe Ariès: naissance et postérité d'un modèle interprétatif de l'enfance*, in *Histoire de l'éducation*, 125, 2010, pp. 19-72

Come è potuto accadere che da questa ignoranza dell'infanzia si passasse all'accentrarsi della famiglia intorno al bambino, caratteristico del XIX secolo? In che modo questo passaggio traduce un'evoluzione parallela dell'idea che ci si fa della famiglia, del sentimento che ha, del valore che le riconosciamo? Non ci stupisca se questi problemi ci portano al centro dei grandi problemi della civiltà, perché siamo su quella linea di confine tra biologia e sociologia da cui gli uomini attingono le loro forze profonde³⁰.

1.2 Gli atteggiamenti verso la morte

Il comportamento dell'uomo occidentale nei confronti della Morte non è sempre stato lo stesso e il cambiamento significa storia. Ariès si sente autorizzato a parlare di una storia della Morte e presenta in questo modo i periodi principali di questa storia:

Western man's attitude towards death has changed, but this change can only be perceived over a very long period of time. To retrace the history of death from the 5th century A.D. to the present, following landmarks are proposed;

- Death is tamed; a) the legacy of a very remote past which still survives in the 19th and 20th centuries in certain lower-class circles, an ancient strain of submission to fate, and familiarity with death: b) from the 5th to the 18th century, coexistence of the living with the dead, the tombs are in the city, in the church.

- Death of oneself; from the 12th to the 15th century, comparison of the moment of one's death with the knowledge of one's and individuality.

- Death is both near and distant, from the 16th to the 18th century; distance with respect to an eroticized and sublimated death which remains nonetheless terrifying.

- Death of others in the 19th and 20th centuries. Dramatization of death, modern cult of the cemetery.

- Death is the forbidden subject. Death has become unnamable, it is indecorous to talk about it³¹.

³⁰ Ariès Philippe, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Roma, Laterza, 1983, trad. it. *L'enfant et le vie familiale sous l'ancien régime*, Paris, Plon, 1960, pp. 6-7

³¹ Ariès Philippe, *Les grandes étapes et le sens de l'évolution de nos attitudes devant la mort*, in *Archives de sciences sociales des religions*, gennaio-giugno 1975, n. 39, pp. 7-15

Il lavoro di Philippe Ariès, in particolare la sua opera *L'enfant et la vie familiale*, viene riconosciuto solo a partire dagli anni Sessanta, quando l'interesse delle scienze umane si è spostato verso l'infanzia. Il posto del bambino nella società diventa un tema importante e finalmente Ariès riceve la consacrazione come storico. Proprio questa egemonia esercitata dal libro di Ariès spinge, nell'estate del 1971, il professor Orest Ranum a proporgli di intervenire, nell'ambito di una serie di conferenze all'Università Johns Hopkins di Baltimora. Ariès sceglie nel 1973, in accordo con Ranum, di affrontare il tema degli atteggiamenti verso la Morte. Questo interesse era nato proprio durante gli anni Sessanta, mentre studiava la storia della famiglia. In particolare, Ariès aveva constatato che il sentimento familiare e l'affetto verso i bambini erano ben lontani dall'essere universali come si pensava, al contrario, erano piuttosto recenti in Occidente, al punto da costituire una delle caratteristiche fondamentali della modernità. Questa scoperta lo portò ad avvicinarsi ad altri fenomeni che sembravano avere origini lontane per verificare se anche essi non fossero moderni. Gli interessava nello specifico indagare se la nostra epoca di progresso scientifico mantenesse o meno la capacità di creare miti. Fu così che lo storico si avvicinò agli atteggiamenti nei confronti della morte³².

La storia sociale, come si è potuto osservare negli sviluppi della rivista *Annales*, è in gran parte un'invenzione francese. Gli studiosi francesi hanno spesso definito un metodo, il tono e la direzione dell'indagine storica sulle questioni sociali. Lo stesso discorso può essere fatto per lo studio della morte: l'argomento non è nato tra gli storici ma è diventato molto di moda in Francia a partire dagli anni Settanta. Testimoni di questo aspetto sono le numerose riviste che hanno dedicato, in quegli anni, interi numeri a questo tema, come *l'Archives de sciences sociales des religions* (1975), *l'Esprit* (1976) e in particolare le *Annales* (1976). Lo studio della morte nasce come una branca della storia sociale, nello specifico gli storici francesi della generazione precedente si erano occupati di temi di ampio respiro come il feudalesimo, i modelli di urbanizzazione, lo sviluppo demografico o il comportamento delle folle ed è proprio da queste preoccupazioni centrali che emerge la nuova letteratura storica sulla morte. L'approccio francese al problema è stata un'avanzata costante lungo un ampio fronte. La morte è uno dei molti aspetti della società francese che sono stati progressivamente sottoposti a un esame storico. Nella maggior parte dei casi il risultato non è stato la creazione di una metodologia specificamente appropriata, ma l'adattamento di tecniche già ben collaudate e certificate. La percezione francese del problema, inoltre, è stata analizzata generalmente in termini di atteggiamenti verso la morte. La frequenza con cui questo termine è apparso nei titoli di articoli, antologie e monografie

³² Cfr. Sozzi Marina, *Reinventare la morte*, cit. pp. 42-43

francesi non può essere del tutto casuale. Siamo di fronte, se non a un totale conformismo, almeno a un'ortodossia identificabile. È la famosa ricerca di una definizione di mentalità che ha guidato gli sforzi degli storici francesi e determinato il corso delle loro indagini. Non hanno cercato quella che potremmo definire un'ideologia della morte, ma hanno sperato di sintetizzare una concezione popolare o un atteggiamento collettivo, e di tracciarne l'evoluzione nel corso dei secoli. La maggior parte delle ricerche francesi è stata condotta con questo obiettivo. Inoltre è possibile notare che la maggior parte degli studi sull'argomento si concentrano sul primo periodo moderno, tra il XVI e il XIX secolo, poco invece sull'epoca medievale o sui due secoli successivi alla Rivoluzione francese. Sicuramente lo studioso che ha fatto più di ogni altro per definire e drammatizzare lo studio storico della morte è stato Philippe Ariès, che si è concentrato sull'argomento non in un trattato monografico, ma come tema conclusivo di un ampio studio del ciclo della vita dalla nascita alla morte. Il suo scopo è stato quello di delineare la formazione degli atteggiamenti nei confronti dei problemi sociali, uno tra questi la morte³³.

Nel 1974 Ariès, dopo aver tenuto la serie di lezioni all'università statunitense Johns Hopkins, pubblica il volume *Western Attitudes toward Death: From the Middle Age to the Present* (1975), tradotto poi in francese con il titolo *Essais sur l'histoire de la mort en occident: du Moyen Age à nos jours*, in italiano *Storia della morte in Occidente: dal Medioevo ai giorni nostri*. Nella prefazione al volume, dal titolo "Storia di un libro che non finisce mai", Ariès ripercorre i passi che lo hanno portato alla pubblicazione, cosa lo ha spinto a scegliere questo tema e soprattutto a tentare una sintesi così vasta, di circa un millennio di storia. Egli era rimasto colpito dall'importanza attribuita, negli anni Cinquanta e Sessanta in Francia, alla visita dei cimiteri, alla pietà per i defunti e alla venerazione delle tombe. La prima domanda che si è posto Ariès è da dove provenissero questi comportamenti e così, per prima cosa, ha condotto le sue ricerche verso la storia dei grandi cimiteri urbani, per poi spostarsi allo studio dei testamenti e ai servizi religiosi, l'istituzione delle messe e dei cortei funebri. Ben presto si presenta il problema della vastità della materia e dei documenti che mette Ariès in crisi.

Nel 1965, dopo che da qualche anno studiava in totale solitudine e nell'indifferenza generale, legge il libro *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain* (1965) di Geoffrey Gorer, che gli apre gli occhi su un fenomeno che dal suo punto di osservazione non aveva notato, ossia la crisi dei rituali funebri tradizionali³⁴. All'inizio Ariès credeva, con il culto dei cimiteri e il

³³ Cfr. Mitchell Allan, *Philippe Ariès and the French Way of Death*, in *French Historical Studies*, autunno 1978, vol. 10, n. 4, pp. 684-695

³⁴ Cfr. Sozzi Marina, *Reinventare la morte*. cit. p. 43

pellegrinaggio alle tombe, di partire da un fatto contemporaneo che invece ora veniva respinto nel passato, portando sotto ai suoi occhi forme di sensibilità del tutto nuove. Il modello tradizionale della morte come separazione insopportabile e di conseguenza il culto di ciò che resta dell'altro nel cimitero viene messo in discussione. La morte diventa indicibile e anche solo parlarne è sconveniente. Ariès la definisce la morte alla rovescia, in cui il moribondo ha perso ogni iniziativa, viene tenuto all'oscuro della sua condizione. I sopravvissuti non possono mostrare il loro dolore e la società esige che si comportino come se nulla fosse accaduto. Il tabù cominciava ad imporsi nelle società industriali e veniva a sua volta già violato, non soltanto da una trasgressione oscena ma anche dai discorsi seri di antropologi, medici, etnologi e sociologi³⁵.

Geoffrey Gorer nel 1955 aveva scritto un celebre articolo intitolato *The Pornography of Death*, in cui, in prima battuta, analizza il concetto di pornografia e come esso si sia evoluto nel tempo.

Pornography is, no doubt, the opposite face, the shadow, of prudery, whereas obscenity is an aspect of seemliness. No society has been recorded which has not its rules of seemliness, of words or actions which arouse discomfort and embarrassment in some contexts, though they are essential in others. The people before whom one must maintain a watchful seemliness vary from society to society [...]. Obscenity then is a universal, an aspect of man and woman living in society; everywhere and at all times there are words and actions which, when misplaced, can produce shock, social embarrassment, and laughter. Pornography on the other hand, the description of tabooed activities to produce hallucination or delusion, seems to be a very much rarer phenomenon. It probably can only arise in literate societies, and we certainly have no records of it for non-literate ones; for whereas the enjoyment of obscenity is predominantly social, the enjoyment of pornography is predominantly private. [...] Traditionally, and the lexicographic meaning of the term, pornography has been concerned with sexuality³⁶.

Gorer espone poi la tesi secondo la quale la società dell'Ottocento considerava tabù la sessualità e la nascita, mentre guardava alla morte naturale come ad uno spettacolo morale e adatto anche ai bambini, non a caso descritta molte volte dai romanzieri vittoriani ed edoardiani, che dedicavano alle scene sul letto di morte la loro prosa migliore ricercando effetti patetici ed edificanti. La società degli anni Cinquanta in cui si trova Gorer, pare invece considerare prude

³⁵ Cfr. Ariès Philippe, *Les grandes étapes*, cit. pp. 7-15

³⁶ Gorer Geoffrey, *The Pornography of Death*, 1955 in Gorer Geoffrey, *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*, New York Doubleday, 1965, pp. 192-199

l'argomento della morte naturale, tanto che se parla ai bambini solo per eufemismi e la morte è diventata un argomento osceno³⁷.

During most of this period death was no mystery, except in the sense that death is always a mystery. Children were encouraged to think about death, their own deaths and the edifying or cautionary death-beds of others. It can have been a rare individual who, in the 19th century with its high mortality, had not witnessed at least one actual dying, as well as paying their respect to “beautiful corpses”; funerals were the occasion of the greatest display for working class, middle class, and aristocrat. The cemetery was the centre of every old-established village, and they were prominent in most towns. [...] In the 20th century, however, there seems to have been an unremarked shift in prudery; whereas copulation has become more and more “mentionable,” particularly in the Anglo-Saxon societies, death has become more and more “unmentionable” as a natural process. [...] During the last half-century public health measures and improved preventive medicine have made natural death among the younger members of the population much more uncommon than it had been in earlier periods, so that a death in the family, save in the fullness of time, became a relatively uncommon incident in home life; and, simultaneously, violent death increased in a manner unparalleled in human history³⁸.

Gorer osserva che i miglioramenti apportati dalla medicina hanno allontanato dall'uomo la morte naturale sempre di più. Si parla di pornografia della morte perché quest'ultima è diventata un tabù proprio come lo era la sessualità. Gorer, a conclusione del suo articolo, dichiara che è necessario normalizzare il lutto, fare in modo che la morte ritorni ad essere menzionata, anche davanti ai bambini.

If we dislike the modern pornography of death, then we must give back to death-natural death-its parade and publicity, re-admit grief and mourning. If we make death unmentionable in polite society – “not before the children” – we almost ensure the continuation of the “horror comic”. No censorship has ever been really effective³⁹.

Probabilmente Gorer non sarebbe tornato su questo primo scritto se non fosse stato colpito, pochi anni dopo, dal grave lutto inaspettato del fratello. In particolare, la reazione della moglie di suo fratello lo indussero a riprendere la riflessione sulla morte. La vedova, ossessionata dal timore di perdere il controllo e di esprimere il suo dolore pubblicamente, scelse di non

³⁷ Cfr. Sozzi Marina, *Reinventare la morte*. cit. pp. 38-43

³⁸ Gorer Geoffrey, *The Pornography of Death*, cit. pp. 192-199

³⁹ *Ibidem*

prendere parte nemmeno al funerale del marito e di chiudersi nel silenzio. D'altra parte, la donna veniva accettata socialmente solo se riusciva a comportarsi come se nulla fosse accaduto. Gorer osserva che le persone intorno a lui mancano di punti di riferimento riguardo al comportamento da tenere con un dolente e forse erano spaventati dall'essere contagiati da emozioni sgradevoli e violente. È quindi molto diversa la motivazione che indusse Gorer e Ariès a occuparsi del fenomeno della morte. Ariès non aveva rilevato alcuna mancanza nel costume funebre francese negli anni Sessanta, anzi gli appariva forte e radicato il culto delle tombe⁴⁰.

Mentre viaggiavo così attraverso la storia medievale e moderna, si verificava intorno a me un gran cambiamento, che scoprii all'improvviso nel 1965, guidato dal libro di Geoffrey Gorer. Al principio delle mie ricerche, con il culto dei cimiteri e il pellegrinaggio alle tombe, ero convinto di partire da un fatto contemporaneo. Ma il fatto che credevo contemporaneo veniva almeno parzialmente respinto nel passato, sotto i miei occhi, da altre forme di sensibilità del tutto nuove: la morte alla rovescia. Gli interdetti contro la morte, nati negli Stati Uniti e nell'Europa nord-occidentale del XX secolo, penetravano ormai anche in Francia; una dimensione inattesa si aggiungeva, a valle questa volta, ad una ricerca già smisuratamente estesa nel passato⁴¹.

Il ritorno di un Philippe Ariès maturo allo studio della morte, dopo una pausa di oltre quindici anni e la sconvolgente lettura di Gorer, viene annunciato nel 1967 dalla pubblicazione dell'articolo *La mort inversée. Le changement des attitudes devant la mort dans les sociétés occidentales*, tradotto in italiano come *La morte capovolta. Il cambiamento delle attitudini davanti alla morte nelle società occidentali*. Questo scritto è diventato la base per la sua successiva serie di conferenze sugli atteggiamenti occidentali nei confronti della morte, tenute per la prima volta alla Johns Hopkins University, poi pubblicate in inglese e francese. In questa fase recente del suo lavoro Ariès cerca di delineare la sua idea di rivoluzione moderna della morte, ossia che la vista della morte, un tempo esperienza comune e spesso celebrata tra i vivi, diventa un oggetto di vergogna da nascondere o mascherare⁴². Ariès, sin dall'inizio dell'articolo, si stupisce di quanto poco l'argomento non fosse stato approfondito dagli studiosi, in particolare egli osserva che ancora non esiste una vera e propria storia della morte.

⁴⁰ Cfr. Sozzi Marina, *Reinventare la morte*. cit. pp. 38-43

⁴¹ Prefazione a Ariès Philippe, *Storia della morte in Occidente: dal Medioevo ai giorni nostri*, Milano, Rizzoli libri, 1978, trad. it., *Essais sur l'histoire de la mort en Occident: du Moyen Age à nos jours*, Édition du Seuil, 1975, p. 10

⁴² Cfr. Mitchell Allan, *Philippe Ariès and the French Way of Death*, cit. pp. 684-695

È sorprendente che le scienze umane, così loquaci quando si trattava della famiglia, del lavoro, della politica, dei divertimenti, della religione, della sessualità, siano state così discrete sulla morte. [...] Invece gli atteggiamenti comuni davanti alla morte, quali oggi li scoprono nell'uomo contemporaneo i sociologi, gli psicologi, i medici, appaiono così inediti, così sbalorditivi, che gli osservatori non hanno ancora avuto la possibilità di staccarli dalla loro modernità e di situarli in una continuità storica. L'uomo è stato, per millenni, il padrone assoluto della sua morte e delle circostanze della sua morte. Oggi non lo è più [...] ⁴³.

È proprio in questo scritto che cominciano a delinearsi i periodi principali in cui Ariès suddividerà la sua storia della morte. Egli parte dalla morte addomesticata tipica dell'epoca medievale, quando morire era considerato normale, per poi osservare che l'uomo aveva sempre più bisogno di prepararsi al trapasso e cominciava a dipendere da coloro che lo circondavano. Fino ad arrivare alla contemporaneità, in cui la morte viene nascosta il più possibile.

Prima di tutto, era inteso, come una cosa normale, che l'uomo sapeva di star per morire, sia che se ne accorgesse da solo, sia che bisognasse avvertirlo. [...] Di rado la morte era improvvisa, anche in caso di incidente o di guerra, e la morte improvvisa era molto temuta, non solo perché non dava il tempo di pentirsi, ma perché privava l'uomo della sua morte. [...] Più si va avanti nel tempo e più si sale nella scala sociale e urbana, meno l'uomo si accorge da sé della sua prossima fine, più occorre prepararlo ad essa e, di conseguenza, egli dipende di più da quelli che lo circondano. [...] Oggi non resta più nulla, né della coscienza che ognuno ha o deve avere della sua prossima fine, né del carattere di pubblica solennità che il momento della morte rivestiva. Ciò che si doveva conoscere è adesso celato. Ciò che doveva essere solenne viene evitato ⁴⁴.

Ariès osserva che questo cambiamento di atteggiamento di fronte alla morte è dovuto a un'evoluzione del sentimento familiare, in cui diventa sempre più importante il dolore che i familiari provavano alla scomparsa di uno di loro. Ariès si avvicina alla storia della morte grazie ai suoi lunghi studi sulla famiglia e sull'infanzia, grazie ai quali ha potuto osservare da vicino lo sviluppo del sentimento familiare, in particolare dell'affetto che si instaura tra i membri.

Bisogna notare che quest'evoluzione è legata ai progressi del sentimento familiare, e al quasi-monopolio affettivo della famiglia nel nostro mondo. La causa del cambiamento, in effetti,

⁴³ Ariès Philippe, *La morte capovolta. Il cambiamento delle attitudini davanti alla morte nelle società occidentali*, in *Storia della morte in Occidente: dal Medioevo ai giorni nostri*, Milano, Rizzoli libri, 1978, pp. 187-225, trad. it. *La mort inversée. Le changement des attitudes devant la mort dans les sociétés occidentales*, in *Archives européennes de sociologie*, vol. VIII, 1967, pp. 169-195

⁴⁴ Ariès Philippe, *La morte capovolta*, cit. pp. 187-225

va ricercata nelle relazioni fra il malato e la sua famiglia. La famiglia non ha più tollerato il dolore che arrecava a un essere amato e che arrecava anche a se stessa rendendo la morte più presente, più certa, evitando ogni simulazione e ogni illusione. [...] La paura della morte non spiega la rinuncia del moribondo alla propria morte. La risposta va ricercata ancora nella storia della famiglia⁴⁵.

Ariès, nell'articolo *La mort inversée*, viene profondamente influenzato dal pensiero di Gorer sullo stato attuale dell'atteggiamento nei confronti della morte. Egli riprende le stesse tematiche, in particolare il rifiuto del lutto e il divieto di mostrare il proprio dolore in pubblico. Ariès osserva che, rispetto alla morte addomesticata tipica del Medioevo, oggi si assiste al suo contrario, una morte "capovolta", proibita e nascosta.

Si muore, dunque, quasi di nascosto [...]. Questa clandestinità è l'effetto del rifiuto di ammettere completamente la morte degli esseri amati, e anche nell'occultamento della morte sotto la malattia che non vuol guarire. [...] Abbiamo visto in che modo la società moderna ha privato l'uomo della sua morte, e gliela restituisce solo se egli non se ne serve per turbare i vivi. Reciprocamente, proibisce ai vivi di apparire commossi per la morte degli altri, non permette loro né di piangere i trapassati, né di aver l'aria di rimpiangerli. [...] Oggi, alla necessità millenaria del lutto, più o meno spontanea o imposta secondo le epoche, è succeduta verso la metà del XX secolo la sua proibizione. Nel corso di una generazione, la situazione si è capovolta: ciò che era imposto dalla coscienza individuale o dalla volontà generale, è ormai proibito. Ciò che era proibito è oggi raccomandato. Non è più conveniente ostentare il proprio dolore o anche solo aver l'aria di provarlo⁴⁶.

Ariès, dopo questo primo articolo sull'argomento, organizza le quattro conferenze per la Johns Hopkins University dividendo la sua analisi in quattro atteggiamenti di fronte alla morte: la morte addomesticata, la morte di sé, la morte dell'altro e la morte proibita. Quando, nel 1975, viene stampato il volume destinato al pubblico americano *Western Attitudes toward Death: From the Middle Age to the Present*, che raccoglie le quattro conferenze, Ariès crede di aver esaurito il tema e di aver concluso l'opera sugli atteggiamenti di fronte alla morte. Nel frattempo, però, il soggetto, che una quindicina di anni prima godeva dell'indifferenza generale, aveva invaso l'opinione pubblica. Per questo motivo decide di presentare le tesi iniziali raggiunte fino a quel punto e di proseguire con la ricerca verso un'opera più completa possibile.

⁴⁵ Ariès Philippe, *La morte capovolta*, cit. pp. 187-225

⁴⁶ *Ibidem*

Ariès decide di analizzare un periodo molto vasto, circa un millennio di storia, perché crede che i mutamenti dell'uomo di fronte alla morte siano molto lenti, oppure che si collochino tra lunghi periodi d'immobilità. Ritiene, insomma, che cambiamenti del genere non potessero essere avvertiti dai contemporanei; per questo, un osservatore odierno deve necessariamente dilatare il suo campo visuale ed estenderlo a un periodo più lungo di quello che separa due grandi cambiamenti successivi. Se ci si attiene ad una cronologia troppo ristretta, anche se questa appare lunga rispetto al metodo storico classico, si rischia di attribuire caratteri originali a fenomeni che sono in realtà più antichi. Ariès ritiene che gli errori che lo storico non può fare a meno di commettere sono meno gravi degli anacronismi derivati da una cronologia troppo limitata. Il passo successivo è stato quello di scoprire i mutamenti che si sono verificati, di cui però i contemporanei non si accorgono. Ariès procede passando in rassegna una massa eterogenea di documenti, cercando di decifrare, oltre le intenzioni degli scrittori o artisti, l'espressione inconscia di una sensibilità collettiva⁴⁷. Due aspetti della morte sono distinti nell'analisi di Ariès: da una parte il comportamento particolare del momento, il rito che lo accompagna, le usanze che lo contraddistinguono, dall'altra più in generale, il posto che la morte ed i morti occupano nella vita collettiva⁴⁸.

Nella prefazione di *Western Attitudes toward Death*, che Ariès intitola "Storia di un libro che non finisce mai", il riferimento è al libro *L'Homme devant la mort* (tradotto in italiano con il titolo *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*) che viene pubblicato per la prima volta nel 1977. All'epoca Ariès si sentiva così lontano dalla fine dei suoi studi che si era deciso a pubblicare i primi risultati e poi proseguire la sua ricerca. Nel gennaio del 1976, sempre grazie all'amico Orest Ranum, viene ammesso per sei mesi al Woodrow Wilson International Center for Scholars e durante questo soggiorno, per tutto il tempo, si è potuto dedicare al tema portando a compimento il libro a cui stava lavorando da una quindicina di anni ormai⁴⁹. *L'Homme devant la mort* presenta, a differenza di *Western Attitudes toward Death*, una sequenza di cinque atteggiamenti principali. La fase iniziale è caratterizzata dall'unità di vivi e morti e la morte è addomesticata, come se gli individui, morendo, si abbandonassero al sonno. Questa forma di accettazione, tipica, secondo Ariès, delle società primitive, si è rivelata compatibile con i primi

⁴⁷ Cfr. prefazione a Ariès Philippe, *Storia della morte in Occidente: dal Medioevo ai giorni nostri*, Milano, Rizzoli libri, 1978, trad. it., *Essais sur l'histoire de la mort en Occident: du Moyen Age à nos jours*, Édition du Seuil, 1975

⁴⁸ Cfr. Roda Marica, recensione di *Storia della morte in Occidente: dal Medioevo ai giorni nostri*, in *Il Politico*, giugno 1978, vol. 43, n. 2, p. 371

⁴⁹ Cfr. Ariès Philippe, *L'uomo e la morte dal Medioevo ad oggi*, Milano, Mondadori, 1980, trad. it., *L'Homme devant la mort*, Édition du Seuil, 1977, p. VI

insegnamenti cristiani. La morte naturale viene scacciata a partire dall'alto Medioevo, da una nuova morte dell'io, provocata dalle intrusioni combinate dell'individualismo umanista e dell'ottica salvifica della Chiesa. Il nuovo umanesimo ha trasformato la morte da una liberazione in un nemico mortale. La vita, da quel momento, veniva vissuta come una prolungata *ars moriendi*, con la santa morte come culmine della santa vita. A questo punto Ariès introduce una terza prospettiva che chiama la morte lunga e vicina, portando a quello che per lui fu il dibattito dell'Illuminismo. Un aspetto stravagante dell'età della ragione era l'accostamento tra sesso e morte attraverso una nuova fissazione per il cadavere. A questo punto avviene la svolta che inaugura la fuga moderna dalla morte, che viene etichettata come la morte dell'altro, verificatasi nel XIX secolo con l'emergere della famiglia moderna con le sue nuove strutture di sentimento. L'attenzione non è più rivolta al defunto, ma ai sopravvissuti. L'ultimo atteggiamento viene definito da Ariès la morte proibita e rivela la sua repulsione nei confronti dei recenti sviluppi. La modernità è segnata dal declino della fede, soprattutto nell'aldilà, e da una burocratizzazione e ospedalizzazione che hanno privato il morire di ogni dignità. Secondo Roy Porter, nel suo articolo *The Hour of Philippe Ariès*, il successivo inserimento della fase della morte lunga e vicina non è sufficientemente argomentato. Ariès sostiene che a caratterizzare questa fase è il riferimento alla richiesta di porre fine ai costumi vistosi e ai funerali costosi. Ci sono però, secondo Porter, pochi segni reali che i ricchi abbiano effettivamente rinunciato alla gloria nel trapasso. Allo stesso tempo questa sezione di *L'Homme devant la mort* non riesce nemmeno a dare un giusto resoconto dei nuovi tentativi di spiritualizzare o filosofare l'aldilà⁵⁰.

Ariès, nel 1982, due anni prima della sua morte, pubblica il volume *Images de l'homme devant la mort*, che, a differenza di *L'Homme devant la mort*, si basa su una cronologia più ampia, che risale alla preistoria. Il libro, costruito principalmente sulle immagini, segue il corso del tempo attraverso la comparsa, la scomparsa e la ricomparsa del cimitero nella città, l'evoluzione delle tombe, dall'identità, all'anonimato dell'alto Medioevo e il ritorno all'identità. Altre sequenze riguardano, sempre abbondantemente nutrite di immagini prese in prestito sia dall'arte più popolare che dall'iconografia erudita, il martirio a letto, l'esposizione, il convoglio, la funzione in chiesa e la sepoltura. L'ultimo libro Ariès lo dedica alla moglie, scomparsa poco prima della sua pubblicazione, dichiarando che si sarebbero potute scrivere ancora centinaia di libri sull'argomento della morte, ma che quando arriva il momento ci si ritrova soli con essa⁵¹.

⁵⁰ Cfr. Porter Roy, *The Hour of Philippe Ariès*, in *Mortality*, vol. 4, n. 1, 1999, pp. 83-90

⁵¹ Cfr. Lécuyer Bernard-Pierre, recensione di *Imagines de l'homme devant la mort* di Philippe Ariès, in *Annales de démographie historique, Demographie historique et genealogie* (1984), pp. 292-295

1.2.1 La morte addomesticata

Cominciamo dalla morte addomesticata. Chiediamoci innanzi tutto come morivano i cavalieri della *chanson de geste* o dei più antichi romanzi medievali. In primo luogo, sono avvisati. Non si muore senza aver avuto il tempo di sapere che si sta per morire. Altrimenti si trattava della morte terribile, come la peste o la morte improvvisa, e allora occorre presentarla come eccezionale, non parlarne. Di solito, dunque, l'uomo era avvisato⁵².

L'immagine di morte presa da Ariès come punto di partenza dell'analisi è quella dell'alto Medioevo, nello specifico quella di Orlando. In realtà è anche qualcosa di anteriore, è la morte acronica dei lunghi periodi della storia più remota, della preistoria. Questo atteggiamento di fronte alla morte è caratteristico di una civiltà molto vecchia, che è durata molto a lungo: si tratta, in altre parole, di un atteggiamento per così dire tradizionale⁵³.

Orlando⁵⁴, a Roncisvalle sente che la morte lo prende tutto, che dalla testa scende verso il cuore; Orlando sente che il suo tempo è finito. Ariès sostiene che, in questa fase, l'avviso di una morte imminente era dato da segni naturali, spesso da un'intima convinzione, piuttosto che da una premonizione soprannaturale e magica. Non c'era modo di barare, di fare come se niente fosse. Questo riconoscimento spontaneo lo ritroviamo fino alla società industriale, come in Tolstoj o nella Francia razionalistica e positivista. Non c'era fretta di morire, ma quando si vedeva che l'ora era giunta, senza troppo anticipo o ritardo, proprio come si doveva, si moriva con semplicità. Sapendo della sua prossima fine il moribondo prendeva le sue disposizioni. Nel cristianesimo primitivo, per esempio, il morto viene spesso rappresentato con le braccia tese nella posa di chi prega. L'atteggiamento rituale prevedeva di aspettare la morte distesi, giacendo⁵⁵. Così disposto il morente può compiere gli ultimi atti del cerimoniale, come previsto. Si comincia con un triste e discreto ricordo delle cose e delle persone amate, una breve storia della propria vita ridotta alle immagini essenziali. Poi si chiede perdono ai compagni o ai presenti sempre numerosi, si prende congedo e si raccomanda tutti loro a Dio. Dopo l'ultima preghiera non resta che attendere la morte che non ha più motivo di indugiare. Secondo Ariès la semplicità

⁵² Ariès Philippe, *Storia della morte in Occidente*, cit. p. 18

⁵³ Cfr. Ariès Philippe, *L'uomo e la morte dal Medioevo ad oggi*, Milano, Mondadori, 1980, trad. it., *L'Homme devant la mort, Édition du Seuil*, 1977, p. 5

⁵⁴ Il riferimento qui è alla morte di Orlando descritta nella seconda parte della *Chanson De Roland*, poemetto anonimo in lingua d'oïl del XII secolo, che narra la battaglia di Roncisvalle in cui il conte Orlando (Roland), eroico paladino di Carlo Magno, cade in un'imboscata tesagli dai Mori con l'aiuto del traditore Gano di Maganza. Nello specifico dal verso 2355 viene descritto Orlando che sente che la morte lo afferra e che comincia a prepararsi alla dipartita seguendo il cerimoniale previsto.

⁵⁵ Cfr. Ariès Philippe, *Storia della morte in Occidente*, cit. pp. 19-22

familiare era una delle caratteristiche necessarie della morte, l'altra era la sua pubblicità, si moriva sempre in pubblico. La morte risultava vicina e inserita all'interno della vita di ogni giorno come una cosa naturale e normale. In questo modo la distanza tra la vita e la morte era molto meno sentita e non si poteva avere un'idea di negatività assoluta della morte, anche perché tutto veniva vissuto con semplicità, ma in modo cerimonioso, senza carattere drammatico e senza eccessiva emozione⁵⁶. Questa sequenza quasi codificata rivela quanto lontano ci troviamo dalla morte moderna. Per molti secoli la morte è gestita dal protagonista, che si comporta in un certo modo prestabilito come gli altri si aspettano che faccia. La morte è pubblica e collettiva; amici, parenti e anche i bambini, che oggi vengono tenuti il più lontano possibile dalla camera e dalla vista del moribondo, sono presenti al rito⁵⁷.

Un altro aspetto, identificato da Ariès, dell'antica familiarità con la morte è la coesistenza dei vivi e dei morti. Gli antichi temevano la vicinanza dei morti e li tenevano in disparte. Le sepolture venivano onorate e uno dei principali scopi dei culti funebri era impedire ai morti di tornare a turbare i vivi, perché i due mondi dovevano rimanere separati. Questo avviene sin dall'antica Roma, dove possiamo osservare come i cimiteri venissero costruiti sul margine delle strade, fuori dai centri abitati. L'usanza di far entrare i morti nelle città nasce con il cristianesimo, in particolare con il culto dei martiri. Le sepolture dei martiri divennero presto luoghi venerati e attirarono a loro volta altre sepolture. Questo cominciò prima nei cimiteri extra-urbani, dove erano stati deposti i primi martiri, per poi spostarsi nelle città, in particolare nelle chiese. Nel Medioevo e ancora nel XVI e XVII secolo poco importava l'esatta destinazione delle ossa, purché rimanessero nei pressi dei santi o in chiesa. Il fatto che i morti fossero entrati in chiesa e nel suo cortile non impedì né all'una né all'altro di diventare luoghi pubblici. Intorno alla chiesa si costruirono case d'abitazione, divenne un luogo d'incontro e di riunione, spazio per botteghe e mercanti. Ariès ritiene che i primi segni di insoddisfazione cominciarono a farsi sentire nel XVII secolo, dopo che per più di un millennio ci si era sentiti perfettamente a proprio agio nella promiscuità tra vivi e morti⁵⁸.

Ariès osserva che l'atteggiamento nei confronti della morte sembra rimanere invariato, come scrive "da Omero a Tolstoj", intendendo che quasi fino al XX secolo i cambiamenti sono stati minimi e non si possono osservare delle vere e proprie variazioni storiche. Invece, il fatto che oggi la morte sia considerata un tabù e sia così temuta da non essere nemmeno nominata, è stato

⁵⁶ Cfr. Ariès Philippe, *L'uomo e la morte* cit. pp. 6-25

⁵⁷ Cfr. Roda Marica, recensione di *Storia della morte in Occidente*, cit. p. 372

⁵⁸ Cfr. Ariès Philippe, *Storia della morte in Occidente*, cit. pp. 26-32

un cambiamento radicale e molto rapido che ha attirato subito l'attenzione. Per questo motivo Ariès si sofferma sulla profonda differenza tra l'atteggiamento antico, con una morte vicina e familiare, e quello contemporaneo, in cui la morte viene proibita.

Ritrovare, da Omero a Tolstoj, l'espressione costante di un medesimo atteggiamento globale davanti alla morte non significa riconoscerli una stabilità strutturale estranea alle variazioni propriamente storiche. Molti altri elementi hanno rivestito questo fondo elementare che si perde nella notte dei tempi. Ma per circa due millenni ha resistito alle spinte evolutive. In un mondo soggetto al mutamento l'atteggiamento tradizionale davanti alla morte si presenta come un blocco d'inerzia e di continuità. Oggi è scomparso dai nostri costumi; a tal segno che duriamo fatica a immaginarlo e capirlo. L'antico atteggiamento, in cui la morte vicina e familiare è, al tempo stesso, rimpicciolita e sdrammatizzata, è troppo in contrasto col nostro; della morte noi abbiamo tanta paura da non osar più pronunciare il suo nome. Perciò, quando diciamo di questa morte familiare che è addomesticata, non intendiamo dire che prima era selvaggia e che in seguito è stata addomesticata. Vogliamo dire, al contrario, che è diventata selvaggia oggi, mentre prima non lo era. La morte più antica era addomesticata⁵⁹.

1.2.2 La morte di sé

Durante il secondo Medioevo, cioè a partire dal XI-XII secolo, Ariès ritiene che l'atteggiamento della *morte addomesticata* cominci a modificarsi. Non si tratta di uno nuovo che va a sostituirsi a quello precedente, ma sottili modificazioni che a poco a poco daranno un senso drammatico e personale alla tradizionale familiarità dell'uomo e della morte. Al tempo c'era una concezione collettiva del destino, l'uomo del tempo era immediatamente socializzato, sin da bambino. La familiarità con la morte era una forma di accettazione dell'ordine naturale delle cose. A partire da questo periodo si vanno sviluppando dei fenomeni nuovi che introducono la preoccupazione per la particolarità di ogni individuo⁶⁰.

Ariès osserva che nei primi secoli del cristianesimo c'era un'escatologia comune, i morti appartenevano alla Chiesa e le avevano affidato i loro corpi, si sarebbero tutti risvegliati in Paradiso. Non c'era spazio per una visione individuale e personale, per un bilancio delle buone e cattive azioni. A partire dal XII secolo l'iconografia cambia e comincia a comparire la distinzione tra i giusti e i dannati. Nel XIII secolo l'ispirazione apocalittica e l'evocazione del grande ritorno

⁵⁹ Ariès Philippe, *L'uomo e la morte* cit. p. 32

⁶⁰ Cfr. Ariès Philippe, *Storia della morte in Occidente*, cit. pp. 34-35

sono stati quasi del tutto cancellati, sostituiti dall'idea del giudizio, come una vera e propria corte di giustizia. Ogni uomo viene giudicato secondo il bilancio della propria vita, le buone e le cattive azioni vengono scrupolosamente divise tra i due piatti della bilancia. Se inizialmente questo giudizio veniva collocato alla fine dei giorni, ben presto questo si sposta direttamente nella camera del moribondo. La camera assume un significato nuovo nell'iconografia macabra, diventa il teatro di un dramma in cui il destino del moribondo si gioca per l'ultima volta, in cui tutta la sua vita viene rimessa in discussione⁶¹. Si trovano addirittura, nel XV e XVI secolo, dei trattati sull'arte di ben morire. Dio e la sua corte, nelle incisioni, sono presenti e giudicano come si comporterà il morente durante l'ultima prova, ossia un'ultima tentazione che potrà assolverlo o condannarlo definitivamente. Ariès ritiene che la morte nel proprio letto si vada a sovrapporre all'immagine del giudizio individuale. L'iconografia delle *artes moriendi* riunisce quindi, nella stessa scena, la sicurezza del rito collettivo e l'inquietudine di un interrogativo personale. Il rapporto tra la morte e la biografia personale si va stringendo sempre di più e, anche se ha impiegato molto tempo per affermarsi, nei secoli XIV e XV diventa definitivo, anche grazie all'influenza esercitata dagli ordini mendicanti. Si sviluppa un rapporto tra la concezione giudiziaria del mondo e la nuova idea della vita come biografia, in cui ogni momento sarà pesato in un'udienza solenne, davanti a tutte le potenze del cielo e dell'inferno. Questo bilancio finale, questo conto, viene rappresentato dal libro della vita, che è al tempo stesso la biografia del moribondo e un libro dei conti che divide il bene dal male compiuto⁶². È chiaro che, secondo Ariès, pur persistendo fino al XIX secolo, la solennità rituale della morte nel proprio letto, abbia preso, a partire dalla fine del Medioevo, nelle classi colte, un carattere drammatico, una carica d'emozione che prima non possedeva. Nonostante l'azione della Controriforma avesse provato a sostenere il contrario, si continuò ad attribuire grande importanza morale alla condotta del moribondo, poiché si credeva che una buona morte potesse riscattare da tutti gli errori⁶³.

Ariès osserva un altro fenomeno significativo, che è l'apparizione del cadavere nell'arte e nella letteratura. È interessante come la rappresentazione della morte in forma di mummia sia meno diffusa di quanto si creda, si trova soprattutto nelle decorazioni delle chiese e dei cimiteri come per esempio nelle Danze Macabre.

La danza macabra è un girotondo senza fine, dove si alternano un morto ed un vivo. I morti guidano il gioco e sono i soli a ballare. Ciascuna coppia si compone di una mummia nuda, in

⁶¹ Cfr. Ariès Philippe, *L'uomo e la morte* cit. p. 123

⁶² Cfr. Ariès Philippe, *L'uomo e la morte* cit. pp. 113-121

⁶³ Cfr. Ariès Philippe, *Storia della morte in Occidente*, cit. pp. 35-41

stato di decomposizione, asessuata e molto movimentata, e di un uomo o di una donna, in abiti conformi alla sua condizione, in atteggiamento stupefatto. La morte accosta la sua mano al vivo che sta per trascinare, ma che ancora non ha ceduto. L'arte sta nel contrasto tra il ritmo tenuto dai morti e la paralisi dei vivi. La finalità morale sta nel ricordare a un tempo l'incertezza dell'ora della morte e l'uguaglianza degli uomini davanti a lei. Tutte le età e tutte le condizioni sociali sfilano in un ordine che è quello della gerarchia sociale com'era concepita allora⁶⁴.

Solo più tardi, nel XVII secolo, lo scheletro e le ossa, e non più il cadavere in decomposizione, si sono diffusi nelle tombe, ma anche nelle case e sui mobili. L'orrore per la morte fisica e la decomposizione fa la sua comparsa nella poesia intorno al XV-XVI secolo, ma coinvolge anche la malattia e la vecchiaia. Ariès dichiara che "la decomposizione viene vista come il segno del fallimento dell'uomo, e questo è senza dubbio il senso profondo del macabro, che ne fa un fenomeno nuovo e originale⁶⁵". Tra il nostro senso del fallimento e quello della fine del Medioevo esiste una differenza sostanziale: la certezza della morte, la fragilità della nostra condizione sono estranee al nostro pessimismo esistenziale, invece, l'uomo del Medioevo, "aveva la consapevolezza di essere un morto a breve scadenza, e la morte, sempre presente dentro di lui, infrangeva le sue ambizioni, avvelenava i suoi piaceri⁶⁶". Secondo Ariès si può dunque affermare che dal XII al XV secolo è avvenuto un riavvicinamento tra la morte, la conoscenza da parte di ciascuno della propria biografia e dell'amore appassionato per le cose della vita. La morte è diventata il luogo in cui l'uomo ha preso coscienza di se stesso⁶⁷.

Un ultimo fenomeno, che Ariès analizza, e che conferma questa tendenza, riguarda le tombe. Le iscrizioni funerarie nell'antichità sono molte, ognuno aveva diritto ad un luogo di sepoltura definito e contrassegnato. Anche all'inizio dell'epoca cristiana se ne trovano ancora molte che rappresentano la volontà di conservare l'identità del defunto e la sua memoria. Verso il V secolo diventano rare e poi scompaiono e le sepolture diventano completamente anonime. Il defunto veniva abbandonato alla Chiesa, che se ne incaricava fino al giorno della sua resurrezione. A partire dal XII secolo si ritrovano le iscrizioni e le effigi funerarie, prima sulle tombe dei personaggi illustri e poi si diffondono anche sulle tombe popolari. Nel XIV ci si spingerà a riprodurre il più fedelmente possibile il volto del defunto e l'arte funeraria si evolve fino alle tombe monumentali. Secondo lo studio di Ariès le targhe tombali erano il solo mezzo, e quello

⁶⁴ Ariès Philippe, *L'uomo e la morte* cit. p. 132

⁶⁵ Ariès Philippe, *Storia della morte in Occidente*, cit. p. 43

⁶⁶ Ariès Philippe, *Storia della morte in Occidente*, cit. p. 44

⁶⁷ Cfr. Ariès Philippe, *Storia della morte in Occidente*, cit. pp. 42-45

più diffuso, per perpetuare la memoria del morto. Lo studio delle tombe conferma quindi quello che ci sembrano dire i Giudizi universali, le *artes moriendi* e i temi macabri: “un rapporto prima sconosciuto si è stabilizzato, a partire dall’XI secolo, fra la morte del singolo e la coscienza che egli assumeva della sua individualità⁶⁸”. Un sistema complesso che l’uomo si è costruito tra la sua biografia, il capitale di preghiere e opere, l’amore per le cose terrene e le assicurazioni sull’aldilà. Ariès osserva che la pratica del testamento, sviluppatasi negli stessi secoli, avverte che non si è rotto del tutto con le vecchie abitudini, perché questa riproduce per iscritto i riti orali della morte di una volta e, anche se mettendoli per iscritto perdono un po’ del loro carattere liturgico e collettivo, li personalizza, ma non completamente⁶⁹. Se prima l’uomo del Medioevo si rassegnava alla morte senza fatica, ora riconosce se stesso nella propria morte e ha scoperto la *morte di sé*⁷⁰.

1.2.3 La morte dell’altro

A partire dal XVIII secolo Ariès ritiene che l’uomo occidentale tenda a dare alla morte un significato nuovo, la vuole esaltare, dominare, drammatizzare. La morte romantica e retorica non è più la propria morte ma quella dell’altro, il cui ricordo ispira, nel XIX e XX secolo il nuovo culto delle tombe e dei cimiteri⁷¹. A partire dal XVI secolo i temi della morte cominciano a caricarsi in senso erotico, ci sono diverse scene e motivi che associano la morte all’amore, Thanatos e Eros, come per esempio nel teatro barocco, dove gli innamorati sono collocati nelle tombe e nei cimiteri. Come l’atto sessuale, la morte viene considerata una trasgressione che stacca l’uomo dalla sua vita quotidiana, dalla società della ragione, per lanciarlo in un mondo irrazionale, violento e crudele. La morte viene considerata una rottura, che è un’idea del tutto nuova. C’è da sottolineare il fatto che, fino a questo momento, la morte non era mai stata terrificante, era rimasta familiare, pur rimanendo sempre un avvenimento importante. Ariès definisce questa nuova morte romantica e che l’espressione del dolore dei sopravvissuti è dovuta a un’intolleranza nuova per la separazione. Il turbamento, però, non è solo quello al capezzale dei moribondi o per il ricordo di questi, la sola idea della morte commuove. Nasce così, secondo Ariès, quella che è diventata una delle caratteristiche principali del romanticismo, che trova sbocco nella tradizione del romanzo gotico e della poesia cimiteriale: il compiacimento verso l’idea della morte⁷². Questa

⁶⁸ Ariès Philippe, *Storia della morte in Occidente*, cit. pp. 48-49

⁶⁹ Cfr. Ariès Philippe, *L’uomo e la morte* cit. pp. 229-230

⁷⁰ Cfr. Ariès Philippe, *Storia della morte in Occidente*, cit. pp. 45-48

⁷¹ Cfr. Ariès Philippe, *Storia della morte in Occidente*, cit. p. 50

⁷² Cfr. Ariès Philippe, *Storia della morte in Occidente*, cit. pp. 50-54

nuova emozione porta la morte fuori dalla normalità quotidiana e assume l'aspetto dell'eccezionalità che modifica il comportamento e l'attenzione dei sopravvissuti. Questo nuovo modo di sentire è legato ad una sempre più forte intromissione e uno stretto controllo da parte della religione, in particolare dopo la Controriforma, e anche ad un legame emotivo di carattere erotico che si instaura nella visione generale della morte⁷³.

Un altro grande cambiamento di questo periodo osservato da Ariès riguarda il rapporto tra il morente e la sua famiglia. Fino al XVIII secolo la morte riguardava solo il morente, ognuno poteva esprimere le sue idee, i suoi sentimenti e le sue volontà al riguardo, per questo disponeva di uno strumento come il testamento. Fino a quel momento si trattava di un modo per affermare i propri pensieri e non di un atto di diritto privato per la trasmissione dell'eredità. A questo punto avviene un cambiamento considerevole nella stesura dei testamenti: si riduce ad un atto legale di distribuzione del patrimonio, viene completamente laicizzato. In questo stesso periodo Ariès osserva che ci sono state anche delle grandi trasformazioni della famiglia, che hanno portato a nuovi rapporti fondati sul sentimento e l'affetto. È uno dei segni del grande fenomeno che è la rivoluzione del sentimento, in cui l'affettività comincia a dominare i rapporti all'interno della famiglia. Ariès ritiene che nelle antiche società tradizionali l'affettività era distribuita su un numero più grande di persone, invece a partire dal Settecento è tutta concentrata su alcune persone che diventano eccezionali e insostituibili e mancando una sola persona è come se non ce ne fosse più nessuna al mondo⁷⁴. Quindi il morente ha fiducia nei suoi familiari e affida loro una parte dei poteri che fino ad allora aveva gelosamente esercitato. Se nel Medioevo il testatore specificava tutte le sue volontà, ora i parenti possono intromettersi per quanto riguarda il trattamento o la destinazione del corpo dopo il decesso. La solidarietà dei congiunti, che un tempo doveva essere sollecitata e messa per iscritto, sembra a questo punto essere diventata usuale, come manifestazione di partecipazione e dolore, almeno come dovere formale da rispettare⁷⁵. Ariès osserva che quello che è cambiato è l'atteggiamento degli astanti, non sono più delle semplici comparse passive. Allo stesso modo il lutto, che fino a quel momento era stato vissuto in modo sobrio, faceva parte del rito e della consuetudine, a questo punto invece non ha più un limite, diventa l'espressione spontanea di una grave ferita, una sorta di ritorno alle dimostrazioni eccessive e spontanee. Questa esagerazione, secondo Ariès, significa che i

⁷³ Cfr. Roda Marica, recensione di *Storia della morte in Occidente*, cit. p. 373

⁷⁴ Cfr. Ariès Philippe, *L'uomo e la morte* cit. pp. 552-553

⁷⁵ Cfr. Roda Marica, recensione di *Storia della morte in Occidente*, cit. p. 373

sopravvissuti accettano con più difficoltà di un tempo la morte dell'altro, non si teme più la propria morte ma quella di un tu ben specifico⁷⁶.

L'accumularsi dei morti nelle chiese o nei piccoli recinti delle chiese divenne d'un tratto intollerabile, almeno per gli spiriti "illuminati" degli anni intorno al 1760. Una pratica che durava da quasi un millennio senza sollevare alcuna riserva, non era più tollerata e diveniva oggetto di violente critiche. Tutta una letteratura ce ne dà prova. Da una parte, la salute pubblica compromessa dalle emanazioni pestilenziali, dagli odori infetti provenienti dalle fosse. Dall'altra, il suolo delle chiese, la terra satura di cadaveri dei cimiteri, l'esibizione degli ossari profanavano in permanenza la dignità dei morti. [...] I morti non dovevano più avvelenare i vivi, e i vivi dovevano tributare ai morti, con un vero culto laico, la loro venerazione. Le loro tombe divenivano il segno della loro presenza oltre la morte⁷⁷.

Ariès osserva che il fatto che i sopravvissuti accettassero con più difficoltà la morte dell'altro sta alla base del moderno culto delle tombe e dei cimiteri. Il ricordo conferisce al morto una specie di immortalità, che inizialmente era estranea al cristianesimo che invece poi avrà al suo centro il concetto di immortalità dell'anima. La visita al cimitero diventa un atto permanente di religione, anche chi non va in chiesa si reca comunque al cimitero, è un culto privato ma anche pubblico. Il culto della memoria si estende dall'individuo alla società. Si pensi che il culto dei morti è anche una delle principali forme dell'espressione del patriottismo⁷⁸.

1.2.4 La morte proibita

Durante il lungo periodo che abbiamo percorso, dall'alto Medioevo fino alla metà del XIX secolo, l'atteggiamento di fronte alla morte è cambiato, ma così lentamente che i contemporanei non se ne sono accorti. Ora da circa un terzo di secolo, assistiamo ad una brutale rivoluzione delle idee e dei sentimenti tradizionali; così brutale che non ha mancato di colpire gli osservatori sociali. In realtà è un fenomeno assolutamente inaudito. La morte, un tempo così presente, tanto era familiare, si cancella e scompare. Diventa oggetto di vergogna e di divieto⁷⁹.

Ariès, nella sezione dedicata alla morte proibita, ribadisce sin da subito l'importanza e la velocità del cambiamento dell'atteggiamento di fronte alla morte, che infatti non ha mancato di

⁷⁶ Cfr. Ariès Philippe, *Storia della morte in Occidente*, cit. pp. 54-58

⁷⁷ Ariès Philippe, *Storia della morte in Occidente*, cit. pp. 59-60

⁷⁸ Cfr. Ariès Philippe, *Storia della morte in Occidente*, cit. pp. 58-67

⁷⁹ Ariès Philippe, *Storia della morte in Occidente*, cit. p. 68

essere osservato e studiato. La morte improvvisamente diventa un tabù, fonte di vergogna, tutto il contrario rispetto a come veniva considerata nell'antichità. Secondo Ariès questa rivoluzione è avvenuta in un'area culturale ben definita, dove il culto dei morti e dei cimiteri non ha conosciuto, nel XIX secolo, il grande sviluppo constatato invece in Francia, Italia o Spagna. Ariès ritiene che questo fenomeno sia cominciato in America per poi estendersi all'Inghilterra, ai Paesi Bassi e infine raggiungere tutti gli altri paesi dell'Europa. In questa fase del suo lavoro Ariès ha cercato di precisare la sua nozione di rivoluzione moderna della morte. Il suo pensiero è stato notevolmente influenzato da due importanti volumi usciti all'inizio degli anni Sessanta, nello specifico *The American Way of Death* (1963) di Jessica Mitford e *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain* (1965) di Geoffrey Gorer⁸⁰.

Il volume di Jessica Mitford è un'aspra critica alla cultura funeraria sviluppatasi in America. Si allude all'uso sempre più frequente della pratica dell'imbalsamazione, che oltre a comportare una nuova dimensione estetica della morte, porta all'affermarsi di vari interessi. Si è formata infatti una professionalità funeraria ben specifica intorno a cui si muovono costruttori di bare, fiorai, aziende cosmetiche e automobilistiche, associazioni cimiteriali. Mitford non fa uno studio sociologico della situazione, ma attacca duramente gli elevati prezzi dei funerali, la moda dell'ostentazione e il linguaggio della pubblicità funeraria, ponendosi dalla parte del consumatore. Questo caso sollevato dalla Mitford fece gran scalpore in America e aprì le strade verso la possibilità di avere un funerale personalizzato, fuori dagli schemi della tradizione e, nonostante tutto questo non si diffuse in Europa, riuscì ad influenzare la mentalità occidentale. Privo di una tradizione funebre condivisa, il Vecchio Continente si indirizzò verso forme rituali più personalizzate per ogni defunto⁸¹.

Sicuramente la figura che ha influenzato di più Ariès nell'elaborazione di questo quarto atteggiamento è Geoffrey Gorer. Nel 1955 egli scrisse il famoso articolo dal titolo provocatorio *The Pornography of Death*, in cui espone la sua tesi secondo cui la società ottocentesca considerava tabù la sessualità e la nascita, mentre la morte naturale era vista come uno spettacolo morale e adatto anche ai bambini, non a caso molto presente anche nella letteratura del tempo. La società inglese degli anni Cinquanta descritta da Gorer pare invece considerare inaccettabile la morte naturale tanto che questa diventa un argomento osceno. Come principali

⁸⁰ Cfr. Mitchell Allan, *Philippe Ariès and the French Way of Death* cit. p. 688-689

⁸¹ Cfr. Sozzi Marina, *Reinventare la morte*. cit. pp. 48-51

ragioni di questo mutamento Gorer individua l'ondata di scolarizzazione che ha interessato l'Inghilterra e il progresso della medicina e con la conseguente diminuzione della mortalità⁸².

During the last half-century public health measures and improved preventive medicine have made natural death among the younger members of the population much more uncommon than it had been in earlier periods, so that a death in the family, save in the fullness of time, became a relatively uncommon incident in home life; and, simultaneously, violent death increased in a manner unparalleled in human history. Wars and revolutions, concentration camps and gang feuds were the most publicised of the causes for these violent deaths; but the diffusion of the automobile, with its constant and unnoticed toll of fatal accidents, may well have been most influential in bringing the possibility of violent death into the expectations of lawabiding people in time of peace. While natural death became more and more smothered in prudery, violent death has played an ever-growing part in the fantasies offered to mass audiences—detective stories, thrillers, Westerns, war stories, spy stories, science fiction, and eventually horror comics. There seem to be a number of parallels between the fantasies which titillate our curiosity about the mystery of sex, and those which titillate our curiosity about the mystery of death. In both types of fantasy, the emotions which are typically concomitant of the acts—love or grief—are paid little or no attention, while the sensations are enhanced as much as a customary poverty of language permits.⁸³

Dopo questo primo studio Gorer ritorna sull'argomento in seguito alla morte del fratello. Gli sembrò che le persone intorno a lui mancassero di punti di riferimento riguardo al comportamento da tenere di fronte al lutto. Così decise di condurre una ricerca di carattere sociale da cui poi nacque il libro del 1965 *Death, Grief and Mourning. A Study of Contemporary Society*, la cui principale tesi è che la morte veniva fronteggiata senza una guida efficace nel comportamento e con scarso o nullo aiuto sociale. Gorer ritiene che oggi gli uomini e le donne si debbano mostrare forti e non esprimere il proprio dolore pubblicamente e che invece, nelle società tradizionali, vigeva una sorta di lutto a tempo determinato e la durata prefissata si chiudeva con la cerimonia collettiva che serviva per reintegrare i dolenti nella società, al contrario, nelle società degli anni Sessanta, il lutto rischia di protrarsi in modo indefinito e senza controllo. Gorer denuncia la mancanza di riti di morte ma non desidera un ritorno al passato, riconosce l'esigenza di rituali e consuetudini che riportino la situazione nella quotidianità e nella normalità⁸⁴.

⁸² Cfr. Sozzi Marina, *Reinventare la morte*. cit. pp. 38-42

⁸³ Gorer Geoffrey, *The Pornography of Death*, 1955 in Gorer Geoffrey, *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*, New York Doubleday, 1965, pp. 192-199

⁸⁴ Cfr. Sozzi Marina, *Reinventare la morte*. cit. p.

Nel 1967, spinto dalla lettura del libro di Gorer, Ariès scrive l'articolo *La morte capovolta*, in cui mette le basi di tutti i suoi studi successivi. Nelle prime pagine del testo viene ricostruita la storia e la fortuna degli studi sulla morte fino a quel momento, citando i lavori di Gorer o di Mitford. Ariès ritiene che questi interventi abbiano aiutato la riscoperta della morte da parte dell'uomo contemporaneo e vuole riflettere su alcuni atteggiamenti comuni che sembrano così inediti da non riuscire ancora a staccare dalla loro modernità per essere inseriti in una continuità storica. Nello specifico analizza come il morente sia stato privato della sua morte, egli dipende da chi lo circonda, che spesso preferisce non informare il morente della sua situazione, si tende a tenerlo all'oscuro fino alla fine. Secondo Ariès ha perso ogni significato anche la solennità del momento della morte e di tutta la ritualità che ad essa era legata. Si va formando uno stile accettabile nella morte, che deve essere tale per poter essere accettata o almeno tollerata dai superstiti⁸⁵.

Ma quel che importa, in fondo, non è tanto che il malato sappia o non sappia ma che, se lo sa, abbia l'eleganza e il coraggio d'essere discreto. Allora si comporterà in modo che il personale ospedaliero possa dimenticare che sa, e comunicare con lui come se la morte non si aggirasse intorno a loro. La comunicazione, infatti, è necessaria anche in questo caso. Non basta che il morente sia discreto, bisogna che sia aperto e ricettivo verso i messaggi, la sua indifferenza rischia di creare nel personale medico lo stesso "imbarazzo" di un eccesso di emotività. Vi sono dunque due modi di morire male; uno consiste nel ricercare uno scambio di emozioni, l'altro nel rifiutare la comunicazione.⁸⁶

Un altro aspetto analizzato da Ariès è il rifiuto del lutto, le manifestazioni del dolore perdono pian piano la loro spontaneità fino a diventare proibite. Non è più conveniente ostentare il proprio dolore o anche solo avere l'idea di provarlo. La prova di questo è l'inchiesta svolta da Gorer, in particolare riguardo gli effetti traumatizzanti del rifiuto del lutto sui sopravvissuti. Secondo Ariès e Gorer l'uomo colpito dal lutto deve tenere la maschera in pubblico, deporla soltanto nella più sicura intimità, si deve piangere da soli, in privato, di nascosto, "as if it were an analogue of masturbation". La società non vuole riconoscere questa condizione come una malattia che ha bisogno di essere curata. La proibizione del lutto spinge il sopravvissuto a stordirsi nel lavoro oppure ai limiti della demenza, a far finta di vivere con il defunto come se fosse ancora

⁸⁵ Cfr. Ariès Philippe, *La morte capovolta. Il cambiamento delle attitudini davanti alla morte nelle società occidentali*, in *Storia della morte in Occidente: dal Medioevo ai giorni nostri*, Milano, Rizzoli libri, 1978, pp. 187-225, trad. it. *La mort inversée. Le changement des attitudes devant la mort dans les sociétés occidentales*, in *Archives européennes de sociologie*, vol. VIII, 1967, pp. 169-195

⁸⁶ Ariès Philippe, *La morte capovolta*. cit. pp. 199-200

in vita, oppure a sostituirsi a lui, imitare i suoi gesti. Così, durante l'inizio del Novecento, si è verificato questo fenomeno imponente, la morte compagna familiare è scomparsa dalla lingua, il suo nome è diventato un tabù, al suo posto si è creata un'angoscia diffusa e anonima⁸⁷.

Una causalità immediata salta subito all'occhio: la necessità di esser felici, il dovere morale e l'obbligo sociale di contribuire alla felicità collettiva evitando ogni causa di tristezza o di noia, dandosi l'aria di esser sempre felici, anche se si tocca il fondo della desolazione. Mostrando qualche segno di tristezza, si pecca contro la felicità, la si rimette in discussione, e allora la società rischia di perdere la sua ragion d'essere.⁸⁸

Ariès in un articolo scritto nel 1981, *Invisible Death*, ritorna sull'argomento e dichiara che tutti i cambiamenti che hanno modificato l'atteggiamento verso la morte negli ultimi mille anni non hanno alterato la relazione fondamentale tra la morte e la società. La morte rimane sempre un fatto sociale e pubblico, lo è ancora in molte aree dell'Occidente e non è detto che sia destinato a scomparire il modello tradizionale. Secondo Ariès, durante il XX secolo una nuova tipologia di morte ha fatto la sua comparsa e la sua contrarietà, la sua immagine inversa rispetto alla morte che l'ha preceduta non ha potuto non essere notata dagli studiosi della società. Ariès si sofferma poi a riflettere sul rifiuto e l'eliminazione del lutto, che non può essere mostrato in pubblico. Eppure, questo atteggiamento di rifiuto o di divieto non ha annientato la paura della morte, anzi, al contrario, ha permesso ad un'antica ferocia di insinuarsi nuovamente sotto la maschera della tecnologia medica. La morte del paziente in ospedale, coperta di tubi, sta diventando un'immagine popolare, più terrificante dello scheletro transitorio della retorica macabra. Ariès conclude il suo intervento osservando che viene riconosciuta la necessità della morte, che si comincia anche a ritenere che debba tornare ad essere accettata e non più essere solo oggetto di vergogna. Secondo Ariès questo potrebbe essere un modo per sconfiuggere la paura⁸⁹.

A small elite of anthropologists, psychologists, and sociologists has been struck by this contradiction. They propose not so much to "evacuate" death as to humanize it. They acknowledge the necessity of death, but they want it to be accepted and no longer shameful. Death must simply become the discreet but dignified exit of a peaceful person from a helpful

⁸⁷ Cfr. Ariès Philippe, *La morte capovolta*. cit. pp. 187-225

⁸⁸ Ariès Philippe, *Storia della morte in Occidente*, cit. p. 74

⁸⁹ Cfr. Ariès Philippe, *Invisible Death*, in *The Wilson Quarterly*, inverno 1981, vol. 5, n. 1, pp. 105-115

society that is neither torn nor overly upset by the idea of a biological transition without significance, without pain or suffering, and ultimately without fear⁹⁰.

1.3 La ricezione dell'opera di Philippe Ariès

Storia della morte in Occidente del 1975 riscuote fin da subito un grande successo con più di quaranta recensioni e trenta articoli. Per la prima volta Ariès viene invitato ad un programma televisivo dedicato alla letteratura, di cui poi sarà un ospite fisso anche per le sue successive pubblicazioni. Il libro di Ariès si inserisce in un panorama già ricco di interventi intorno al tema del ritorno o della rinascita della morte. Il libro seguente, *L'uomo e la morte dal Medioevo ad oggi*, pubblicato nel 1977, conferma e amplia il suo successo. Il volume vince anche una serie di prestigiosi premi e il suo successo è il culmine dell'ascesa di Ariès. Vengono ristampate, negli stessi anni, anche le altre opere dello storico, in particolare *L'enfant et la vie familiale* del 1960. A questo punto è completa l'affermazione e la legittimità intellettuale di Philippe Ariès e della sua opera. Lo storico si trova al centro di un paradosso: viene riconosciuto uno dei più grandi storici francesi senza essere mai appartenuto all'università. Comincia a collaborare con la rivista *Annales* solo dal 1978. Nel 1980 Ariès pubblica un libro-intervista, che è una sorta di autobiografia, *Un historien du dimanche* (tradotto in italiano con il titolo *Uno storico della domenica*), nato appunto da un'intervista con il suo editore Michel Winock. Impegni e temi essenziali del suo itinerario intellettuale vengono intervallati nel libro da aneddoti più o meno secondari. Da questa autobiografia emerge la figura di uno storico che si è costruito in opposizione all'università e a tutte le istituzioni in genere, nonostante Ariès abbia sempre rivendicato un forte legame con la tradizione, anche sulla base della sua esperienza personale⁹¹.

Nel 1983, un anno prima della morte di Ariès, Michel Vovelle, storico francese che scrive all'interno della tradizione universitaria, pubblica il suo libro *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours* (tradotto in italiano con il titolo *La morte e l'Occidente dal 1300 ai giorni nostri*). Vovelle, oltre a questo che è il suo intervento più celebre, ha pubblicato un imponente rassegna sulla morte nel mondo occidentale, parallela al lavoro di Ariès. *La morte e l'Occidente* può essere visto come una reazione estesa e un perfezionamento del lavoro di Ariès, attraverso il quale Vovelle definisce la propria prospettiva sulla storia della morte. Vovelle distingue tre diversi approcci allo studio della morte: il primo si riferisce all'avere un'idea del contesto demografico, la morte subita,

⁹⁰ Ariès Philippe, *Invisible Death*, cit. p. 115

⁹¹ Cfr. Gros Guillaume, *Philippe Ariès (1914-1984)*, cit. pp. 231-249

che comprende il tasso di mortalità e le cause di morte in un determinato periodo; la morte vissuta o sperimentata si riferisce ai rituali che circondano la morte; infine il discorso sulla morte riguarda le spiegazioni e le giustificazioni articolate dagli intellettuali. Ariès si affida a una lettura ravvicinata e a una risposta intuitiva alle immagini e ai testi, Vovelle invece cerca continuamente di verificare le sue percezioni con i dati che trova nella letteratura e nell'arte, oltre che nelle frasi dei testamenti. Sia Ariès che Vovelle iniziano i loro racconti con il Medioevo, ma Vovelle ritiene che la visione di una morte addomesticata sia storica e insensibile al controllo sulle immagini esercitato dal cristianesimo. Egli propone due diverse concezioni della morte, una legata alla magia e al folklore, che sottolinea la presenza continua dei morti, e l'altra una morte cristiana che assomiglia al modello di Ariès. Riguardo l'elaborazione di Ariès sull'importanza dell'individualismo, Vovelle sarebbe anche d'accordo e non sorprende che alcune delle stesse prove, interpretate in modo simile, compaiano in entrambi i libri. Vovelle descrive poi i secoli XIV e XV come caratterizzati dal trionfo della morte e sottolinea l'importanza non solo della peste del 1348, ma anche della precedente crisi economica e dei successivi attacchi di peste nel condizionare il nuovo stato d'animo. A partire dal XVI secolo, i punti di vista di Vovelle e Ariès cominciano a divergere fino al XIX e XX secolo, sui quali concordano. Vovelle vede tre periodi distinti durante questi tre secoli, basati in primo luogo, sul cambiamento delle tendenze demografiche. Il miglioramento delle condizioni demografiche nel XVIII secolo è stato accompagnato da una continua messa in discussione delle dottrine e delle pratiche religiose tradizionali da parte dei pensatori dell'Illuminismo. Ariès e Vovelle si ritrovano nel XIX secolo quando osservano che la preoccupazione principale passa dalla propria morte alla morte dei propri cari. Riguardo il XX secolo, sia Vovelle che Ariès spiegano la dis-apparizione della morte con le stesse categorie: medicalizzazione, ospedalizzazione e commercializzazione. L'obiettivo di Ariès era quello di creare una panoramica plausibile dei cambiamenti secolari negli atteggiamenti verso la morte, mentre Vovelle cerca di mostrare le connessioni tra demografia, folklore e istituzioni religiose e politiche che sono alla base di questi atteggiamenti⁹².

Vovelle, a conclusione del suo libro *La morte e l'Occidente*, ritorna sul confronto tra la morte addomesticata e familiare dell'epoca antica e la morte nascosta e proibita della contemporaneità. Egli ritiene che la riflessione sulla morte possa essere "una delle vie di una presa di coscienza" collettiva, oppure che la sua riscoperta possa aiutare l'uomo ad uscire dall'incertezza in cui si trova.

⁹² Cfr. Kselman Thomas, *Death in Historical Perspective*, in *Sociological Forum*, Estate 1987, vol. 2, n. 3, pp. 591-597

Al principio del nostro itinerario, le cose erano più semplici, almeno in apparenza. Abbattendosi sugli uomini, la Peste nera e i suoi postumi suscitavano una sensibilità che sarebbe durata per un intero secolo. Noi abbiamo trionfato di queste pesanti fatalità, di questi determinismi opprimenti con i quali gli uomini hanno dovuto lottare per un tempo così lungo. Ed eccoci posti di fronte alle nostre responsabilità collettive. La morte, divenuta il rivelatore metaforico del male di vivere, ci chiede di cambiare il mondo. La crisi odierna della morte assume l'aspetto di un disagio della società. La sua riscoperta può essere una delle vie di una presa di coscienza. È impossibile fare a meno di un umanesimo per il nostro tempo⁹³.

⁹³ Vovelle Michel, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Editions Gallimard, 1983, trad. it. *La morte e l'Occidente: dal 1300 ai giorni nostri*, Roma, Laterza, 2000, pp. 688-689

La morte antica

In questo capitolo verranno approfondite le caratteristiche della morte antica, a partire dalla morte addomesticata, familiare e normale tipica del Medioevo, seguendo poi i suoi cambiamenti che portano allo sviluppo della morte di sé, in cui si pone maggior attenzione alla biografia dell'io, al destino della sua anima dopo la morte e, di conseguenza, all'aumentare della paura nei confronti della morte, che invece prima appariva come una cosa normale e naturale fine dell'esistenza umana. Partendo dalle tesi formulate da Ariès nei suoi libri si procederà con la descrizione della nascita dei temi macabri tra il XIV e XV secolo, e la ricerca di un nuovo immaginario per la figura della Morte. Secondo Ariès uno degli eventi che ha condizionato in modo indelebile la mentalità dell'uomo sotto questi aspetti è stata l'epidemia di Peste Nera del 1347-48, che colpì l'Europa molto duramente. Dopo queste doverose premesse, al centro dell'analisi di questo capitolo si trovano tre importanti opere che rappresentano le principali caratteristiche dei temi macabri: il *Trionfo della Morte e la Danza Macabra* di Clusone (1485), il *Trionfo della Morte* nel Camposanto di Pisa (circa 1350) e il *Decameron* di Giovanni Boccaccio (1349-51). In particolare, in un paragrafo dedicato, verranno analizzati i forti legami tra l'affresco a Pisa e l'opera di Boccaccio. Infine, l'ultima parte del capitolo, verrà dedicata alla descrizione dei trattati di *Artes moriendi*, l'arte di morire bene, che si diffusero a partire dal XV secolo e che, se seguiti alla lettera, permettevano all'anima del defunto di assicurarsi il paradiso. A questo punto il passaggio alla morte di sé descritta da Ariès è completo e anche la paura verso la morte va aumentando sempre di più. La morte non è più familiare, parte della vita di tutti i giorni, normale, ma comincia ad essere problematica, cosa che andrà aumentando fino all'atteggiamento di rifiuto, tipico del nostro contemporaneo.

Philippe Ariès, nel suo libro *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, osserva che si parla di morte addomesticata, riferendosi alla morte antica, non perché prima di quel momento fosse selvaggia e che l'uomo abbia addomesticata, ma perché questa era familiare, normale e vicina. Ariès ritiene che oggi la morte sia selvatica, nel senso che non è più sotto il controllo dell'uomo, è indicibile, proibita e fa paura⁹⁴.

L'antico atteggiamento, in cui la morte vicina e familiare è, al tempo stesso, rimpicciolita e sdrammatizzata, è troppo in contrasto col nostro; della morte noi abbiamo tanta paura da non osar più pronunciare il suo nome. Perciò, quando diciamo di questa morte familiare che

⁹⁴ Cfr. Ariès Philippe, *L'uomo e la morte*, cit. p. 31

è addomesticata, non intendiamo dire che prima era selvaggia e che in seguito è stata addomesticata. Vogliamo dire, al contrario, che è diventata selvaggia oggi, mentre prima non lo era. La morte più antica era addomesticata⁹⁵.

Ariès, studiando le rappresentazioni del giudizio finale, osserva che in epoca antica l'immagine non era temuta, anzi era considerata nell'unica prospettiva del ritorno del Cristo e del risveglio di tutti i giusti. Questa iconografia si ritrova sin dall'XI secolo e spesso viene associata all'immagine del battesimo, alludendo al fatto che chi ha ricevuto il battesimo ha la sicurezza della resurrezione e della salvezza eterna. A partire dal XII secolo l'iconografia del giudizio finale, secondo Ariès, si ritrova per ben quattro secoli. L'idea del giudizio prende sempre di più il sopravvento e comincia ad essere rappresentata come una vera e propria corte di giustizia: il Cristo viene visto come il giudice, circondato dagli apostoli e dagli angeli. La pesatura delle anime, che valuta ogni singolo uomo alla fine della sua vita, passa al centro della scena e diventa impossibile evitare l'esame finale che decide se l'uomo è un eletto o un dannato. Ariès osserva che questa nuova sensibilità alla nozione e alle manifestazioni della giustizia risale al basso Medioevo e durerà fino alla fine dell'Ancien Régime. Sussiste anche il rapporto tra la concezione giudiziaria del mondo e la nuova idea della vita come biografia, che assume un'importanza sempre maggiore dato che ogni momento della vita sarà, un giorno, pesato in un'udienza solenne, davanti a tutte le potenze del cielo e dell'inferno⁹⁶. La natura del discorso autobiografico si determina in relazione ad istinti primordiali, come la preoccupazione per la vita, non meno, e forse più importanti sono i modi storici di pensare e concepire la vita, la morte, l'individuo e il suo posto nel mondo. L'arte della memoria non è sempre stata identica a se stessa, e il rapporto con il proprio passato e con il piacere della scrittura non si pone negli stessi termini⁹⁷. Una delle simbologie più antiche legate a questo mutamento è il libro, che diventa la storia dell'uomo, la sua biografia e allo stesso tempo un libro dei conti, suddiviso tra le azioni buone e quelle malvagie. Non è un caso se, nelle *Artes moriendi* del XV secolo⁹⁸, il dramma si sposta nella camera del moribondo e vengono rappresentati Dio o il diavolo mentre consultano il libro al capezzale dell'agonizzante. Ariès osserva che dopo il Trecento il tema del giudizio finale non viene abbandonato, ma che l'idea si è separata da quella della resurrezione. Quest'ultima è stata staccata dal dramma cosmico e inserita nel destino personale di ciascun uomo. Ariès sottolinea

⁹⁵ Ariès Philippe, *L'uomo e la morte*, cit. p. 32

⁹⁶ Cfr. Ariès Philippe, *L'uomo e la morte*, cit. pp. 109-125

⁹⁷ Cfr. D'Intino Franco, *L'autobiografia moderna*, Roma, Carucci editore, 1989, pp. 63-64

⁹⁸ Cfr. 2.3

che si moriva sempre a letto, che si morisse di morte naturale o di malattia, ma la camera assumeva un senso nuovo nell'iconografia macabra. Non era più il luogo di un evento quasi banale soltanto più solenne degli altri, come veniva considerata la morte precedentemente; la camera diventava il teatro di un dramma in cui il destino del moribondo era in gioco per l'ultima volta ed era il momento in cui tutta la sua vita, le passioni e gli affetti erano messi in discussione⁹⁹.

La verità è, senza dubbio, che mai l'uomo ha tanto amato la vita come in questo scorcio di Medioevo. La storia dell'arte ce ne offre una prova indiretta. L'amore per la vita si è tradotto in un attaccamento appassionato alle cose che resisteva all'annientamento della morte e che mutava la visione del mondo della natura. Ha portato gli uomini ad attribuire un valore nuovo alla rappresentazione delle cose comunicando a queste una specie di vita¹⁰⁰.

La morte, come tutto ciò che ha una relazione importante con la vita e i sentimenti dell'uomo, è stata argomento della letteratura e soggetto dell'arte, dove si è sempre prestata ad una rappresentazione allegorica e versatile. Nell'antichità la morte suscitava calma e tranquillità, aveva un aspetto gentile in modo da non far nascere orrore e veniva, per esempio, associata al sonno e al dormire. Per gli antichi la morte metteva un punto ad ogni cura e affanno, era la fine della commedia alla quale veniva spesso paragonata la vita, la fine del dramma dell'esistenza. L'immagine che però divenne comunissima a partire dal Medioevo è quella della Morte come uno scheletro, che metteva l'uomo di fronte alla consapevolezza della sua vacuità, della condizione in cui un giorno ci si sarebbe trovati continuando ad incoraggiare i folli piaceri. Spesso questa Morte veniva rappresentata nella singolare attitudine di persona danzante, come se volesse ridere degli uomini presi dagli affanni della vita. È proprio nelle Danze macabre o nei Trionfi della Morte che essa viene incarnata nella figura dello scheletro o in quella di un corpo che lo sta per diventare. Queste rappresentazioni avevano lo scopo di incutere il ribrezzo della loro deformità e suscitare il disprezzo per i vizi, come il lusso e la superbia e il desiderio di abbracciare il pentimento¹⁰¹.

⁹⁹ Cfr. Ariès Philippe, *L'uomo e la morte*, cit. pp. 109-125

¹⁰⁰ Ariès Philippe, *L'uomo e la morte*, cit. p. 148

¹⁰¹ Cfr. Vigo Pietro, *Le danze macabre in Italia*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1978, pp. 7-15

2.1 La rappresentazione della morte nel Medioevo

Ariès sostiene che fino al XII secolo la Morte non era intesa come un'entità a sé, era legata ai casi di mortalità e non era possibile, nell'immaginario comune, individuare una figura dotata di connotati fisici. La Morte non veniva immaginata mentre cercava le sue vittime o inseguiva i predestinati che non accettavano il proprio destino, esisteva e basta, senza una figura che ne rappresentasse l'essenza. Durante il Medioevo, Ariès osserva che la precarietà accompagnava le vite dei contadini e degli uomini semplici e grazie alla religione cristiana si era sviluppato un sistema di credenze che assicurava un destino salvifico. Allo stesso tempo, durante il basso Medioevo, comincia a cambiare il sistema di valori e si sente la necessità di produrre opere letterarie, sermoni e affreschi che mettessero l'uomo in guardia dall'inevitabile fine. Non sono state solo la fragilità dell'uomo e le difficoltà del tempo a spingere il pensiero umano verso una visione sempre più orrorifica e macabra della Morte, ma è qualcosa di molto peggio, perché più vicino e reale, che colpisce direttamente l'uomo del tempo a spingere verso una nuova rappresentazione della Morte: la Peste¹⁰². Il flagello dimostra quello che poi sarà il punto centrale delle *Danze Macabre*, ossia che non c'è re, papa o duca che possa sopravvivere di fronte alla Morte, il destino dell'umanità è unico e non è possibile scappare¹⁰³.

Nel XIV secolo compare la sorprendente parola *Macabre* [...]. È un nome proprio, qualunque sia l'etimologia della parola, molto discussa. Solo molto più tardi è stato estrapolato da *La Danse macabre* l'aggettivo, che ha assunto per noi un significato così definito e peculiare, che con la parola "macabro" possiamo designare l'intera visione tardomedievale della morte. La concezione macabra della morte oggi si può ancora trovare soprattutto nei cimiteri di campagna, dove se ne sente l'eco nelle iscrizioni e nelle figure. Alla fine del Medioevo essa è stata una grande idea. Era sopraggiunto, nella rappresentazione della Morte, un nuovo, toccante, fantastico, elemento, un brivido che sorgeva dalla coscienza, dalla zona dell'agghiacciante terrore degli spettri e del sudore freddo. L'idea religiosa, che dominava su tutto, la trasformò subito in morale, la ricondusse al *memento mori*, servendosi però volentieri della raccapricciante suggestione che il carattere spettrale della rappresentazione racchiudeva¹⁰⁴.

¹⁰² Cfr. 2.2

¹⁰³ Cfr. Renda Simonluca, *L'invenzione della morte: Danze Macabre*, Cosenza, Mutus Liber, 2015, pp. 11-17

¹⁰⁴ Huizinga Johan, *L'autunno del Medioevo*, Roma, Newton Compton, 2007, pp. 168-169

Gli artisti medievali si sono dovuti scontrare con la difficoltà di rappresentare la Morte, serviva un grande sforzo di immaginazione, dato che il concetto di macabro e la sua conseguente idea di rappresentare la Morte come uno scheletro o un corpo in procinto di diventarlo, non si sviluppò prima del XV secolo. Prima di questo momento non si trova traccia di tutto quel corredo di immagini e sentimenti legati alla morte e al destino del corpo senza vita. L'arte cristiana, per esempio, aveva rappresentato, fino a quel momento, molto poco il momento della dipartita, preferiva la resurrezione o l'ascesa al cielo dell'anima.

Durante dieci secoli il cristianesimo non ha sentito il bisogno di rappresentare la sorte del corpo: esso poteva nascere solo dall'orrore e dal rimpianto che la fede escludeva. Come stupirsi allora se, per un millennio, non appare nemmeno in forma allegorica la rappresentazione della forza che priva gli uomini della vita fisica? Bisognerà ammettere una trasformazione molto profonda nelle strutture spirituali cristiane per attribuire loro, anche solo in parte, le manifestazioni di quel senso della morte di cui l'iconografia dei secoli XV e XVI è l'espressione.¹⁰⁵

A partire dal XIII secolo gli artisti cominciano a mettere in scena l'atto di morire, nelle sfumature più drammatiche e con tutta la sofferenza che queste immagini potevano esprimere. Allo stesso modo entrano in scena anche le immagini di sepolture e decomposizione: il destino del corpo a morte avvenuta e la dissoluzione delle membra si ritagliano uno spazio all'interno dell'iconografia medievale¹⁰⁶.

2.1.1 Le *Danze Macabre* e il *Trionfo della Morte*

Tra il Trecento e la fine del Quattrocento si può osservare una svolta nella storia della Morte. La Peste Nera che tra il 1347 e il 1352 devasta e spopola l'Europa è uno dei fattori chiave, ma l'accidente cataclismatico assume una così grande importanza solo perché interferisce con un'evoluzione più profonda, di cui affretta la maturazione, influenzandone il corso. Alla fine del Medioevo si osserva anche una profonda crisi demografica e sociale, che sicuramente ha aiutato la diffusione della Peste. È attraverso i linguaggi della paura che, a partire dal Trecento, hanno preso forma le nuove letterature della Morte. Vovelle, nel suo libro *La morte e l'Occidente* sostiene che l'impatto della Peste sia stato traumatico a livello di sensibilità collettiva e questo si

¹⁰⁵ Tenenti Alberto, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1989, p. 412

¹⁰⁶ Cfr. Renda Simonluca, *L'invenzione della morte*, cit. pp. 17-18

può osservare nella pittura tra il 1350 e il 1380 che ha preso il colore del tempo, rispecchiandone l'inquietudine e l'austerità¹⁰⁷.

Le Danze Macabre sono quelle "rappresentazioni figurate e parlate, in cui personaggi di condizioni differenti, alti signori laici ed ecclesiastici, donne, artefici, letterati, poeti, mendichi, si vedono afferrati dallo scarno braccio di uno scheletro che sta ad indicare la Morte; la quale li trae a sé e spesso li ghermisce e li stringe, in modo che non possano fuggire¹⁰⁸". Probabilmente sono state chiamate danze per i movimenti contorti e convulsi delle figure rappresentate. La loro origine non è chiara, forse nascono dalla paura nei confronti della morte, oppure da alcune danze frenetiche praticate durante il Medioevo. Allo stesso modo la parola *Macabre* può derivare dall'arabo nel senso di luogo di sepoltura o piazza, oppure da muro, perché spesso queste rappresentazioni furono delle pitture murali; un'etimologia alternativa del termine è associata, per somiglianza, alla Danza dei Maccabei, dove personaggi di varia condizione ballano insieme allegramente e poi si dileguano uno dopo l'altro, ad indicare che la morte tocca tutti senza distinzione¹⁰⁹.

Il più antico tema macabro è quello dei *Tre vivi e tre morti*, le cui prime attestazioni in Italia sono del XIII secolo. L'immagine si sviluppa nell'incontro: tre nobili o tre re si imbattono in tre corpi putrefatti che non li lasciano proseguire. Di solito un breve dialogo accompagna la scena, in cui si ribadisce che i tre morti non sono altro che il futuro destino dei tre vivi. L'incontro ha dunque un fine pedagogico: vuole far capire all'uomo di vivere una vita lontana dal peccato e avere sempre in mente il pentimento per fare in modo che l'anima si salvi e che tutto quello che è materiale rimarrà sulla terra e si decomporrà, come anche il corpo. Questo è il fulcro del *memento mori*, ammonimento di cui si servirà molto la chiesa cristiana, nonostante il corpo morto non fosse un simbolo cristiano in origine. Sempre su questa contrapposizione tra vivi e morti è basata anche l'opera più celebre di Boccaccio, il *Decameron*¹¹⁰, che mostra da un lato l'allegria brigata intenta nel raccontarsi aneddoti e dall'altra parte la Morte che imperversava su Firenze¹¹¹.

Tuttavia, i primi tentativi di raffigurare la Morte non hanno visto prevalere subito il corpo scarnificato, spesso era invece rappresentata come una donna, con eventuali disfacimenti della carne sul corpo, e spesso la sua figura veniva associata a quella del demonio. Altre volte, invece, le sue fattezze erano comuni, come per esempio nell'affresco nel Camposanto di Pisa, attribuito

¹⁰⁷ Cfr. Vovelle Michel, *La mort et l'Occident*, cit. pp. 59-86

¹⁰⁸ Vigo Pietro, *Le danze macabre in Italia*, cit. p. 18

¹⁰⁹ Cfr. Vigo Pietro, *Le danze macabre in Italia*, cit. pp. 17-20

¹¹⁰ Cfr. 2.2.2

¹¹¹ Cfr. Renda Simonluca, *L'invenzione della morte*, cit. pp. 19-21

a Buffalmacco¹¹², dove la Morte si presenta come una donna normale con i capelli al vento che brandisce la falce. Questa libertà nella rappresentazione non avrà lunga durata e ben presto verranno fissati dei canoni ben precisi. Per tutto il XV secolo sarà il tema macabro de *Il Trionfo della Morte*, ispirato al *Triumphus mortis* di Petrarca, a stabilire le regole. In questi casi la Morte si erge sopra a tutti, nel suo carro trainato dai buoi, avanza, lasciando dietro di sé una scia di cadaveri. La figura della mietitrice diventa sempre più scheletrica, con al massimo qualche brandello di pelle, si evita quasi sempre di mostrare la decomposizione. Lo scheletro si presenta come un'immagine realistica e quindi assolve ottimamente al suo compito di raffigurare questa entità. Ed è proprio da questo rinnovamento dell'immagine macabra che nasce il motivo iconografico delle Danze Macabre¹¹³. Mentre il tema della *Danza Macabra* è di origine franco-germanica, il *Trionfo della Morte* è essenzialmente italiano.

Si esagera appena asserendo che fino al 1350 non si è saputo come rappresentare la Morte, perché la Morte non esisteva. Certo, nella statuaria gotica si trovano una o due eccezioni. Nella stessa Italia, nel 1323 Tino di Camaino ne aveva fatto – nel monumento funerario di un prelado – un mostro villosso con quattro facce; e nella chiesa inferiore di Assisi Giotto l'aveva evocata come una sorta di vampiro. Le prime grandi figurazioni del Trionfo della Morte, che si moltiplicano a partire dal 1348, rimangono fedeli all'immagine della Morte come drago o demone, villosso e artigliato, munito d'ali di pipistrello. Le rappresentazioni successive testimoniano una duplice evoluzione: il riferimento cristiano alla avventura della salvezza mediante la Passione e la resurrezione del Cristo scompare, e il Trionfo della Morte assurge ad una reale autonomia. D'altro canto, la figurazione della Morte si trasforma abbastanza rapidamente in una nuova convenzione, assumendo la forma del *transi* scarnificato, femminile (conserva la sua chioma), che evolverà progressivamente verso lo scheletro propriamente detto. Per un altro verso, questa Morte – femminile in Italia e in Francia, maschile nei paesi germanici, in accordo con le suggestioni della lingua – diventa la Morte a cavallo. Palesemente, questa simbolica che si cerca s'è annessa uno dei cavalieri dell'Apocalisse [...]. Attingendo l'immagine indubbiamente dall'Antichità, l'Italia prenderà l'abitudine di munire la Morte di una falce, mentre Francia e Germania, più fedeli alla lettera dell'Apocalisse, la doteranno di un arco o di dardi¹¹⁴.

Il tema del *Trionfo della Morte* registra un approfondimento, e una sorta di nuovo sviluppo, grazie all'incontro dell'iconografia con un'ispirazione poetica: il *Trionfo della Morte* di Petrarca.

¹¹² Cfr. 2.2.1

¹¹³ Cfr. Renda Simonluca, *L'invenzione della morte*, cit. pp. 21-25

¹¹⁴ Vovelle Michel, *La mort et l'Occident*, cit. pp. 87-88

La composizione dei *Trionfi*, scritti tra il 1352 e il 1374, è contemporanea alla prima generazione dei *Trionfi* dipinti nelle chiese italiane. L'incontro degli umani con la Morte è tranquillo, parzialmente spogliato dal carattere d'irruzione selvaggia. Si ricorda che nel poema di Petrarca la Morte, né arpia, né cavaliere apocalittico e neppure scheletro, è semplicemente una donna vestita di nero, che non agisce con odio sui vivi. La Morte si accontenta di strappare il capello d'oro che lega Laura alla vita e in questo modo viene elusa la visione della morte vissuta. Il modello petrarchesco non viene accettato tale e quale, ma lo si ritrova spesso anche se la dama in nero cede il passo a uno scheletro o la Morte viene collocata su di un carro e viene dotata di una falce o di altri accessori macabri¹¹⁵.

Più netta è l'evoluzione della Danza Macabra, il cui tema si sviluppa inizialmente in Francia e poi, durante il basso Medioevo, si diffonde in tutta Europa, come testimoniato da un numero importante di opere in Germania, Austria, Italia, Gran Bretagna e Svizzera. Il tema comune rappresentato è una serie di personaggi di diversa estrazione sociale costretti a danzare con gli emissari della morte, corpi scheletrici e scarnificati, che li accompagnano verso il trapasso. Questa uguaglianza dei destini di fronte alla Morte tendeva a sottolineare come, mentre le persone più umili accettavano la cosa con rassegnazione, quelle socialmente più importanti combattevano disperate nei confronti del nemico. Molto probabilmente l'attestazione più antica di questo movimento è la *Danza* dipinta sul muro esterno del Cimitero degli Innocenti di Parigi che è datata intorno al 1424-25. Nel 1669 viene completamente distrutta per allargare la strada adiacente e oggi la conosciamo solo grazie alla riproduzione su carta pubblicata nel 1485 da Guyot Marchant. L'affresco è lungo venti metri e rappresenta trenta figure accompagnate al trapasso dalla Morte¹¹⁶.

In nessun luogo tutto quello che evocava l'immagine della morte era riunito in modo così efficace come nel cimitero degli Innocenti a Parigi. Là lo spirito poteva godere pienamente il brivido del macabro. Ogni cosa contribuiva a conferire a quel luogo la santità tetra e l'orrore multiforme tanto desiderati dal tardo Medioevo. [...] Sotto le arcate, nella raffigurazione e nei versi della Danza macabra, si poteva vedere e leggere la stessa esortazione [di uguaglianza di fronte alla Morte]. [...] Quel luogo, per i parigini del XV secolo, era, in un certo senso, la versione lugubre del Palais Royal del 1789. Lì, tra continue inumazioni ed esumazioni, si passeggiava e ci si incontrava. [...] Nella visione macabra della morte manca quasi del tutto il delicato, l'elegiaco. E in fondo è un quadro molto terreno ed egoistico. Non

¹¹⁵ Cfr. Vovelle Michel, *La mort et l'Occident*, cit. pp. 88-89

¹¹⁶ Cfr. Renda Simonluca, *L'invenzione della morte*, cit. pp. 26-28

si tratta del lutto per la perdita dei cari, bensì del rammarico per la propria imminente morte, vista solo come disastro e orrore¹¹⁷.

L'atto di danzare nasconde anche dei significati diversi, nonostante sia visto come un momento di gioia, potrebbe anche essere una celebrazione della morte fisica; per il clero la danza era vista come una forma di debolezza e nella Bibbia è una pratica per persone sciocche, trascinate da emozioni euforiche e irrazionali. A volte veniva considerata come un atto indecente e manifestazione delle pulsioni umane, tanto da venire, per alcuni periodi, vietata. Si credeva che la Morte danzasse nei cimiteri e attirasse i vivi nel suo ballo. Il motivo artistico è dunque ricco di ironia, dato che i personaggi vengono colti di sorpresa alla fine della vita¹¹⁸.

2.1.2 *Il Trionfo della Morte e la Danza Macabra* di Clusone

In Italia il motivo delle *Danze Macabre* arriva tardi e sotto l'influsso delle esperienze estere. Sicuramente una delle opere più note è quella che si trova a Clusone, in provincia di Bergamo, in uno dei muri esterni dell'oratorio dei Disciplini. La *Danza Macabra* è accompagnata da un *Trionfo della Morte* e questo dimostra come il tema petrarchesco abbia affascinato molto gli artisti italiani, tanto da essere affiancato a quello della *Danza*¹¹⁹.

L'affresco clusonese è conosciuto come una "antologia" dei temi macabri comprendente le tre principali rappresentazioni della Morte: la citazione dell'"Incontro dei tre vivi e dei tre morti", il "Trionfo della Morte" e la "Danza della Morte". I tre temi sono affrescati sulla facciata dell'Oratorio dei Disciplini in due registri sovrapposti ed erano completati, nella parte inferiore, da un terzo registro – quasi del tutto scomparso – con i Vizi e le Virtù, o l'Inferno e il Paradiso, secondo un'altra interpretazione. Il tema complessivo dell'affresco è probabilmente quello dei Novissimi: dopo la Morte, il Giudizio con il premio o il castigo¹²⁰.

Uno degli aspetti più importanti della vita comunitaria di Clusone nel XV secolo era quello legato alla presenza e all'attività di numerose confraternite a carattere religioso. Tra le associazioni più antiche e più diffuse nel tardo Medioevo la Scuola o Confraternita della Disciplina s'impegnò in opere di devozione e assistenza. Il movimento raggiunge ben presto Clusone e tra il

¹¹⁷ Huizinga Johan, *L'autunno del Medioevo*, Roma, Newton Compton, 2007, pp. 173-174

¹¹⁸ Cfr. Renda Simonluca, *L'invenzione della morte*, cit. pp. 28-32

¹¹⁹ Cfr. Renda Simonluca, *L'invenzione della morte*, cit. pp. 32-33

¹²⁰ Scandella Giacomo, *I temi della morte nell'affresco dell'Oratorio dei Disciplini di Clusone*, in Invernizzi Guglielmo, *Immagini della danza macabra nella cultura occidentale dal Medioevo al Novecento*, Como, Nodolibri, 1995, pp. 58-64

1348 e il 1350 costruirono una prima chiesa dove si incontravano regolarmente. Oltre a dare assistenza religiosa e materiale agli associati nei momenti di bisogno, la Disciplina si occupava di loro anche dopo la morte, curandone la cerimonia funebre e la sepoltura in tombe di sua proprietà. La confraternita, che era abitualmente beneficiaria nei testamenti dei soci e di molti abitanti di Clusone, cominciò ad accumulare un considerevole patrimonio e decise di ampliare lo spazio in cui si riunivano. Nei decenni successivi molti affreschi e decorazioni arricchirono queste sale, in particolare la *Danza Macabra* e il *Trionfo della Morte* dipinti sulla facciata esterna dell'oratorio, datato intorno al 1485, che sembra testimoniare il momento più glorioso della lunga storia della Disciplina¹²¹.



1 Il *Trionfo della Morte* e la *Danza Macabra*, affresco sul muro esterno dell'oratorio della Disciplina, Clusone (BG), 1485.

Il dipinto murale è situato all'esterno della parete est della chiesa dei Disciplini e ha una larghezza massima di 8,40 metri per un'altezza di 6,80 metri. La forma pentagonale testimonia l'assetto originale dell'edificio, più basso rispetto a quello attuale e con il tetto a capanna. La

¹²¹ Cfr. Previtali Antonio, *La scuola dei Disciplini di Clusone nei secoli XV e XVI*, in *Il trionfo della morte e le danze macabre. Dagli atti del VI convegno internazionale tenutosi in Clusone dal 19 al 21 agosto 1994*, Bergamo, Litotipografia Presservice 80, 1997, pp. 315-330

collocazione esterna del dipinto ha comportato la sua esposizione ad una serie di fattori ambientali e, di conseguenza, a diversi interventi di restauro¹²².

L'affresco è conosciuto come un'antologia dei temi macabri perché comprende le tre principali rappresentazioni della Morte: la citazione dell'*incontro dei tre vivi e dei tre morti*, il *Trionfo della Morte* e la *Danza Macabra*. Questi erano completati dal terzo registro, quasi del tutto scomparso, con i Vizi e le Virtù. Uno dei principali problemi dell'autore era legato alla costruzione di un complesso figurativo integrato a diversi livelli, che lo obbliga alla modifica della tradizionale iconografia¹²³.

“L'affresco è stato più volte paragonato ad una sacra rappresentazione in tre scene contemporanee, ad una visione premonitrice o ad una predica di carattere escatologico, ad una ammonizione-esortazione solenne. Sembra sia prevalente il carattere di una severa ammonizione e di una convincente esortazione molto controllata per evitare eventuali eccessi. Questa ipotesi sembra più aderente alle convinzioni dei Disciplini.¹²⁴”

Il *Trionfo*, dove la Morte regina prende il posto del Cristo giudicante alla fine dei tempi, annuncia la morte inesorabile di tutti. La grande varietà degli atteggiamenti dei personaggi testimonia la reazione individuale di fronte all'annuncio, si proclama la morte di tutti ma si introduce il tema della morte di ciascuno. Il tema dell'*incontro dei tre vivi e dei tre morti* è inserito all'interno del *Trionfo* tramite la rappresentazione di una scena di caccia posta in alto a sinistra e questa scena, insieme a tutto il cartiglio sovrastante, rappresenta l'introduzione al *Trionfo* e a tutto l'affresco in generale. La finestra, murata e affrescata successivamente, separava l'*incontro* dal *Trionfo* e creava uno spazio ben delimitato¹²⁵.

La scena dell'*incontro*, posta sotto al cartiglio, è il prologo di tutto l'affresco. In questo la frase centrale è “... chi offende Dio amaramente passa” e va integrata con la scena sottostante. Offende Dio chi non tiene conto delle numerose esortazioni contenute nelle *Ars moriendi*¹²⁶, opere didascaliche molto diffuse nel XV e XVI secolo, scritte per fornire una guida per morire nel modo corretto, in modo da assicurare la salvezza dell'anima. I nobili cacciatori hanno quindi vissuto male, hanno offeso Dio e malamente muoiono. In questo caso i dardi della Morte sono

¹²² Cfr. Daina Marzia e Zaccaria Antonio, *Danza Macabra di Clusone: indagini diagnostico-conoscitive e progetto di restauro*, in *Il trionfo della morte e le danze macabre*. cit. p. 331

¹²³ Cfr. Scandella Mino, *Gli affreschi della Morte dell'oratorio dei Disciplini in Clusone: una rielaborazione originale ed una sintesi dei temi macabri*, in *Il trionfo della morte e le danze macabre*. cit. pp. 387-392

¹²⁴ Scandella Mino, *Gli affreschi della Morte dell'oratorio dei Disciplini in Clusone*, cit. p. 387

¹²⁵ Cfr. Scandella Mino, *Gli affreschi della Morte dell'oratorio dei Disciplini in Clusone*, cit. pp. 387-392

¹²⁶ Cfr. 2.3

già arrivati a destinazione oltrepassando la siepe. Questa è la condanna dei privilegiati che dimenticano la morte inseguendo le ricchezze e i divertimenti¹²⁷.



2 Dettaglio dell'incontro dei tre vivi e dei tre morti.

A far da contrappunto alla scena dell'incontro c'è un gruppo, a destra, purtroppo incompleto, che comprende vescovi, cardinali, frati e laici. Il cartiglio in alto recita che la sottomissione alla volontà di Dio e la fiducia in lui nel momento del trapasso portano automaticamente alla salvezza. Nel *Trionfo* un posto particolare lo ha il personaggio, sotto il sepolcro a destra, che sembra colloquiare con un monarca. Sono state fatte diverse interpretazioni, e viene, per esempio, identificato con uno dei dottori della legge ritratto in un'altra opera dell'Oratorio di Clusone¹²⁸.

¹²⁷ Cfr. Scandella Mino, *Gli affreschi della Morte dell'oratorio dei Disciplini in Clusone* cit. pp. 387-392

¹²⁸ Cfr. Scandella Mino, *Gli affreschi della Morte dell'oratorio dei Disciplini in Clusone* cit. pp. 387-392



3 Dettaglio del Trionfo della Morte.

La *Danza Macabra* di Clusone, pur nella sua incompletezza, risulta originale e diversa rispetto alle altre, qui non c'è spazio per l'ironia e la vitalità delle danze franco-tedesche, sostituite dalla rassegnazione al comune destino. Sembra più una processione nella quale scheletri e viventi si muovono senza grande contrasto. Sopra la danza c'è scritto "... non avere pagura a questo ballo venire ma alegramente vene...", se la prima parte dell'invito è stata accettata, la seconda viene giudicata improponibile. Mancano la metà delle coppie vivo-morto affrescate all'origine, ma si può lo stesso ipotizzare che lo schema gerarchico tipico qui non sia applicabile, dato che i massimi esponenti civili ed ecclesiastici sono già raffigurati nel *Trionfo*. Nella *Danza* i personaggi sembrano di un livello sociale più basso, anche se tutti risultato rielaborati in modo personale dall'autore dell'affresco. In tutti i personaggi si possono riconoscere delle iconografie di riferimento ma ci sono diverse somiglianze e non è semplice fare chiarezza. Alcuni studiosi, tra cui Arsenio Frugoni, hanno ipotizzato che qui fossero raffigurate delle "tipicizzazioni della vita più ordinaria tolte dalle professioni", che quindi ci fosse una tendenza all'astrazione e alla simbolizzazione e che potesse essere una sfilata di valori umani: la bellezza, la penitenza, la carità, la scienza, la forza, la ricchezza, la fama letteraria e la giustizia. Purtroppo, essendo scomparsa quasi la metà di questa *Danza* la verifica di tale ipotesi è difficile¹²⁹.

¹²⁹ Cfr. Scandella Mino, *Gli affreschi della Morte dell'oratorio dei Disciplini in Clusone* cit. pp. 387-392

2.2 La Peste Nera

Il Medioevo non ha generato una sensibilità macabra dal niente: l'espressione dei cadaveri danzanti, della Morte trionfatrice sull'uomo, hanno avuto origini profonde. Sicuramente la peste ha giocato un ruolo fondamentale nella nascita della *Danza Macabra*, in particolare nell'aumentare l'innata paura dell'uomo verso la morte¹³¹. Si è diffusa una visione tragica del basso Medioevo, come luogo per eccellenza del trionfo della Morte. Nonostante si osservi che la depressione non ha toccato l'intera Europa, la crisi della peste era stata più o meno acuta a seconda della zona e l'epidemia del 1347-51 non è stata la prima a colpire l'Europa, la Peste Nera ha colpito in modo drastico e profondo¹³².

Rimane nondimeno il fatto che questo mondo tutto intero ha affrontato lo sconvolgimento della Peste nera, e poi la presenza divenuta familiare di una morte che il ripetuto riaffiorare dell'epidemia riconduce più o meno ogni dieci anni. Nel Quattrocento, morire è divenuta un'avventura completamente nuova. Al punto d'incontro tra demografia e mentalità, gli uomini sentono la vita più corta, fragile e minacciata¹³³.

La Peste infuria per la prima volta in Europa tra il VI e l'VIII secolo, presentando una specie di periodicità nelle ondate epidemiche, sembra scomparire nel IX secolo per poi ricomparire, violentemente, nel 1346. Ben presto si diffonde in tutto il continente e le stragi della Morte Nera vanno dal 1348 al 1351. Per tutto il resto del XIV secolo e almeno fino all'inizio del XVI, la Peste ricompare quasi ogni anno in un luogo diverso dell'Europa occidentale. Essendo un morbo cronico, implacabilmente ricorrente, per via delle sue ripetute comparse, non poteva che fare a meno di provocare nelle popolazioni uno stato di ansia e di paura¹³⁴. Il nome peste è suscettibile di una varietà di interpretazioni e la sua identità è stata oggetto di pareri discordanti. Nella sua origine greca e latina peste significava l'arrivo di un colpo, improvviso e acuto, nel linguaggio comune veniva usato come termine generico, applicabile a qualunque disgrazia. Con Peste, invece, si indica l'epidemia di una specifica malattia con una certa gravità e delle conseguenze drammatiche, causata sempre dallo stesso agente patogeno. La Peste si distingue dalle altre malattie epidemiche per aver ucciso più persone in breve tempo e proprio per questi motivi, rimangono moltissime testimonianze storiche che la riguardano. Inoltre, secondo i racconti, essa

¹³¹ Cfr. Renda Simonluca, *L'invenzione della morte*, cit. p. 33

¹³² Cfr. Vovelle Michel, *La mort et l'Occident*, cit. p. 67

¹³³ Vovelle Michel, *La mort et l'Occident*, cit. p. 67

¹³⁴ Cfr. Delumeau Jean, *La paura in Occidente*, Milano, Il Saggiatore, 2018, trad. it. *Le peur en Occident*, Librairie Arthème Fayard, 1978, pp. 133-135

faceva cadere gli uomini in uno stato di delirio estremo, la febbre e gli spaventosi bubboni la rendevano facilmente riconoscibile, ed era causa di sofferenza e disastro collettivo¹³⁵.

L'Italia viene travolta dalla Peste in modo drammatico, prima nel Sud e poi in tutto il paese. Appena ci si accorge che il morbo arriva dal mare, tramite i mercanti e le navi, si cerca in tutti i modi di cacciare indietro i carichi e le città vicine cominciano a rifiutare i fuggiaschi. Dai porti l'epidemia raggiunge l'entroterra e si diffonde ben presto in tutto il territorio. L'Italia è il primo paese dell'Europa occidentale ad essere colpito dalla Peste, gli altri riusciranno a fronteggiarla con un minimo di esperienza grazie all'esempio italiano, come per esempio nell'isolamento dei malati¹³⁶.

“Una dichiarazione testimoniale in un processo per debiti svoltosi ad Arezzo nel 1369 si riferisce al 1348 come al “tempo della grande mortalità (*magna mortalitas*) che fu nella città e nel contado di Arezzo nel detto anno”. Il medesimo termine, mortalità, utilizzato per riferirsi alla peste con allusione alla sua conseguenza più drammatica ed evidente, è riscontrabile in relazione a epidemie particolarmente gravi in numerose fonti [...], ma la sua presenza in un contesto quotidiano a più di vent'anni di distanza, dà l'idea del potenziale grado di penetrazione dell'evento nella mentalità collettiva.¹³⁷”

È impossibile avere dei dati certi, alcune cronache riportano dei tentativi di quantificare il numero dei morti, in ogni caso è possibile stimare che la popolazione italiana, alla vigilia della Peste, fosse intorno ai 12 milioni di abitanti. L'epidemia del 1347-48 porta via più di un terzo della popolazione totale, con punte locali anche superiori alla metà. Chiaro che questi numeri non possono valere indistintamente per tutte le zone d'Italia, ma servono per rendere un'idea dell'impatto che la Peste ha avuto sulla mentalità degli uomini del tempo¹³⁸.

La Peste del 1340 e del 1348 ha sicuramente segnato profondamente l'iconografia e l'immagine che fino a quel momento si era avuta della Morte. Tra le più antiche rappresentazioni dei temi macabri alcune risultano interessanti per la continuità che esse hanno con l'immagine del giudizio finale. Per esempio, in questo grande affresco del Camposanto di Pisa, all'incirca datato intorno alla metà del Trecento, tutta la parte superiore rappresenta la battaglia tra angeli e demoni, in lotta per le anime dei defunti, parte fondamentale dell'iconografia tradizionale. Invece, nella parte inferiore, al posto delle immagini tradizionali di resurrezione, troviamo una

¹³⁵ Cfr. Slack Paul, *La peste*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 9-22

¹³⁶ Cfr. Bergdolt Klaus, *La peste nera e la fine del Medioevo*, Casale Monferrato, Piemme, 1997, pp. 56-73

¹³⁷ Luongo Alberto, *La Peste Nera. Contagio, crisi e nuovi equilibri nell'Italia del Trecento*, Roma, Carrocci, 2022, p. 51

¹³⁸ Cfr. Luongo Alberto, *La Peste Nera*. cit. pp. 51-68

donna, avvolta in lunghi veli, con i capelli sciolti, che vola sopra il mondo e colpisce con la falce la gioventù di una corte. Un personaggio ambiguo, in bilico tra un angelo e un demone con le ali di un pipistrello. La scena dell'ultimo respiro viene sostituita a quella della resurrezione, è il passaggio dal giudizio finale al momento decisivo della morte individuale¹³⁹. La datazione dell'affresco non è sicura, ma è possibile suggerire uno stretto collegamento tra la figura con la falce, vestita di nero e la Peste Nera. Il *Trionfo della Morte* a Pisa potrebbe essere una delle prime rappresentazioni della Morte dopo l'esperienza dell'epidemia, che ha fortemente segnato l'immaginario comune.

Per molto tempo fu discusso il fatto che il famoso affresco con il *Trionfo della Morte* che si trova nel Camposanto di Pisa (gravemente danneggiato durante la seconda guerra mondiale), rappresentava una prima, immediata reazione dell'arte figurativa alla peste nera, tanto più che la scena era collegata anche con una rappresentazione del giudizio universale e di un *Tebaide*. Si trattava senza dubbio di un impressionante *Memento mori*. Sotto le sembianze di un'anziana signora la Morte avanzava verso un gruppo di giovani che in un delizioso boschetto si abbandonavano al gioco e al canto. All'improvviso e senza mezze misure vengono messi di fronte alla fugacità della vita¹⁴⁰.

2.2.1 Il *Trionfo della Morte* nel Camposanto di Pisa

La serie di affreschi che si trovano nel Camposanto di Pisa è uno dei problemi più discussi della storia dell'arte italiana. È un ciclo molto ampio ma che, purtroppo, è stato gravemente danneggiato da un incendio scoppiato in seguito ad un bombardamento durante l'ultima guerra



5 Il *Trionfo della Morte* nel Camposanto di Pisa come si presenta oggi dopo l'ultimo restauro, completato nel 2018.

¹³⁹ Cfr. Ariès Philippe, *L'uomo e la morte*, cit. pp. 127-128

¹⁴⁰ Bergdolt Klaus, *La peste nera*, cit. p. 331

mondiale. Ci sono ancora discussioni in corso su chi sia l'autore e quale sia la data di esecuzione, in particolare sul problema del Maestro del *Trionfo della Morte* la letteratura critica si è divisa in due posizioni contrapposte: da una parte chi sosteneva che l'autore fosse il pittore Francesco Traini, che avrebbe lavorato al Camposanto intorno al 1350; dall'altra chi invece pensava a un artista emiliano, Bonamico Buffalmacco, che avrebbe dipinto gli affreschi intorno al 1360¹⁴¹. L'opera presenta una continuità sia orizzontale che verticale, passando dalla terra, la porzione più vicina a chi guarda, ad una zona mediana, di solito di tentazione, fino al cielo. In basso a sinistra si trova il tradizionale tema dell'*incontro dei tre vivi con i tre morti*, che segna l'irrompere dei temi macabri nella pittura del Trecento e indica un cambiamento decisivo della mentalità. A questa scena si aggiunge la figura dell'eremita, che si assume l'incarico di spiegare il significato di quei morti, che sono posti nella più ovvia posizione distesa. Invece che in piedi come nell'immagine tradizionale. Il numero di vivi che incontrano i morti si allarga e si aggiungono anche delle donne. Il momento centrale della vicenda è la predica dell'eremita, che si rivolge sia ai personaggi dell'affresco sia al pubblico che osserva l'opera, egli mette in guardia gli spettatori riguardo il destino del corpo dopo la morte e li esorta a cogliere l'occasione per allontanarsi da vizi come la gloria e la superbia¹⁴².



6 Dettaglio di sinistra del *Trionfo della Morte*.

¹⁴¹ Cfr. Bellosi Luciano, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino, Einaudi, 1974, p. 3

¹⁴² Cfr. Frugoni Chiara, *Altri luoghi, cercando il paradiso (il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, vol. 18, n. 4, serie III, 1988, pp. 1557-1643

Sopra la cavalcata dei nobili e dei re si può osservare un gruppo di eremiti, intenti in una serie di sante operazioni, essi sono posti in netto contrasto con il gruppo di giovani, che si trovano all'estremità destra dell'affresco, che suonano e conversano, inconsapevoli della Morte che li sta per raggiungere in volo per mietere le loro vite con la falce¹⁴³.



8 Dettaglio di destra del Trionfo della Morte.

La roccia al centro isola la parte allegorica della composizione in cui si può osservare il trionfo della Morte sul mucchio di cadaveri e la contesa di angeli e demoni per la sorte delle anime che si conclude o con le fiamme in alto, dove viene rappresentata la bocca dell'inferno oppure nel quieto volare degli angeli in alto a destra, anticipazione del paradiso. In questo modo le varie parti dell'opera annunciano gli affreschi seguenti del ciclo presenti nel Camposanto, sempre attribuiti al medesimo autore, ognuno di questi lavori svilupperà e approfondirà singolarmente una tematica specifica. Allo stesso modo anche le parole presenti nell'affresco, nei cartigli o pronunciate da alcuni personaggi, si richiamano nelle altre opere e si riferiscono all'ineluttabilità della fine e alla necessità di rivolgersi a Dio¹⁴⁴.

¹⁴³ Cfr. Frugoni Chiara, *Altri luoghi, cercando il paradiso*, cit. pp. 1557-1643

¹⁴⁴ Cfr. Frugoni Chiara, *Altri luoghi, cercando il paradiso*, cit. pp. 1557-1643



9 Dettaglio del centro del *Trionfo della Morte*.

Ora che è stato descritto il contenuto dell'opera è possibile rivolgersi verso i due problemi di cui ancora si discute al riguardo: l'autore e la datazione. Nello specifico le due linee interpretative possono essere riassunte con "Buffalmacco o non Buffalmacco?" e, a questo collegata, "prima o dopo il *Decameron*?"¹⁴⁵.

Un ampio studio di Bellosi, dal titolo *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, dimostra che il Maestro del Trionfo della Morte potrebbe essere Bonamico Buffalmacco, poeta bolognese. Per sostenere la sua teoria egli analizza un passo contenuto in *Vita di Buonamico Buffalmacco* di Vasari che indica che egli avrebbe dipinto proprio questo affresco. Inoltre, il suo nome compare anche in un altro documento del tempo sempre associato alla stessa opera. Secondo Bellosi, il *Trionfo della Morte* sarebbe un lavoro della fase avanzata dello sviluppo artistico di Buffalmacco. A sostenere ulteriormente questa tesi egli analizza un passo di Ghiberti che dichiara che a Pisa il pittore fece moltissimi lavori. Un altro dei problemi che è stato spesso sollevato riguarda la questione della formazione del Maestro: sembra che egli abbia avuto una formazione fiorentina, a volte invece sembra avvicinarsi di più allo stile senese, pisano oppure emiliano. Bellosi, a questo punto, presuppone che Buffalmacco possa essere stato un pittore girovago, senza un preciso centro culturale di riferimento. Buffalmacco compare anche in alcune novelle del *Decameron*,

¹⁴⁵ Cfr. Testi Cristiani Maria Laura, *Il Trionfo della Morte nel Camposanto monumentale di Pisa: temi macabri di metà Trecento*, in *Il trionfo della morte e le danze macabre*. cit. pp. 73-112

che ne trasmettono la sua figura letteraria di un pittore burlesco. È anche vero che questi racconti furono il punto di partenza di tutta la letteratura aneddótica sull'artista, ma molti di questi risultano verosimili e facilmente verificabili. Quello che però rimane fondamentale è che tutte le novelle che riguardano Calandrino, Bruno e Buffalmacco sono databili a prima del 1318 e questo ci aiuta a collocare Buffalmacco a Firenze fino alla fine del secondo decennio del XIV secolo. Secondo Bellosi tutte le testimonianze posteriori si riferiscono invece ad attività del pittore svolte fuori dalla città e da questo momento comincia la serie di spostamenti che hanno permesso a Buffalmacco di sviluppare uno stile con caratteristiche culturali così difficili da definire. Il pittore avrebbe quindi ricevuto la commissione degli affreschi del Camposanto di Pisa in età avanzata, presumibilmente intorno al 1348-50¹⁴⁶.

Il Trionfo della Morte è in stretto rapporto con i cambiamenti della metà del Trecento, dove affiora una nuova sensibilità tra senso della morte e amore per la vita, si perde ogni sospetto di astrattezza ed è inevitabile non osservare il confronto dialettico, quasi osmotico con il *Decameron* di Boccaccio. La circolazione di temi letterari e testi religiosi, come di formule iconografiche, non può esaurire le connessioni più profonde che legano le due opere. In entrambe si può osservare un forte contrasto tra vita e morte, nella rappresentazione idealizzata della prima, come modello cortese-cavalleresco o estremizzata nel modello orrido della seconda, tristemente nota come la Peste. Il tema del contrasto è sicuramente caratterizzante e comune, sicuramente nel ribaltamento dei valori e nella diversa accentuazione di questi in senso ascetico-penitenziale per l'affresco oppure in scelte laiche e razionali nel *Decameron*. Impossibile poi non notare la simmetria tra la cornice architettonica dell'opera di Boccaccio e la rappresentazione, nel *Trionfo*, dello stesso numero di giovani, nel medesimo atteggiamento, con la Morte che incombe sopra di loro. Il problema a questo punto si pone chiaro: prima Boccaccio o Buffalmacco?¹⁴⁷

Se si accetta come autore del *Trionfo* Buffalmacco si pone il problema che del pittore non ci resta alcuna informazione posteriore al 1342 e di lui nel *Decameron*, composto dopo la Peste Nera del 1348, presumibilmente intorno al 1349-51, si parla solo al passato. Cristiani, nel suo saggio, osserva che Buffalmacco potrebbe anche essere morto successivamente e che a noi non siano giunte altre informazioni. Sicuramente quando è stato commissionato l'affresco gli intenti allegorici della grande predica dipinta erano sin da subito chiari, ma l'autore si trovava immerso in un importante ambito culturale e religioso, fortemente condiviso con Boccaccio. La sequenza cronologica delle due opere è quasi impossibile da definirsi con sicurezza, ma certamente è

¹⁴⁶ Cfr. Bellosi Luciano, *Buffalmacco*, cit. pp. 3-54

¹⁴⁷ Cfr. Testi Cristiani Maria Laura, *Il Trionfo della Morte*, cit. pp. 73-112

possibile osservare nel Trionfo come la ricchezza di scelte iconografiche, di modelli classici e popolari, religiosi e laici, sacri e profani, eremitici e cavallereschi, tragici e laidi, elegiaci e mostruosi, oltre all'inedita struttura teatrale, trovino riscontro, quasi in modo speculare proprio nel *Decameron*. E proprio a causa della Peste che questa nuova sensibilità trova l'occasione di intensificarsi e organizzarsi da motivi di *memento mori*, che erano già presenti precedentemente ma in modo sparso, fino ad assumere la qualità di temi specificamente macabri, che poi andranno ad alimentare il filone della *Danza Macabra* o dell'*Ars Moriendi*. Dunque, i nessi tra il *Trionfo* e il *Decameron* non sarebbero semplicemente a senso unico, ma più un quadro di scambi, dimostrato dalle numerose analogie tra le opere. In effetti i *topoi* letterari e figurativi, sia laici che religiosi, derivano da uno stesso grande serbatoio di miti e immagini, nonostante sia altrettanto evidente che essi vengono usati in opposte manovre ideologiche e con opposte finalità¹⁴⁸.

2.2.2 La Peste nel *Decameron* di Boccaccio

Il racconto più noto dei giorni della Peste e delle reazioni ad essa è senza dubbio quello fatto da Boccaccio in apertura della sua opera *Decameron*. Egli racconta di una società allo sbando, completamente in balia di comportamenti estremi ed eccezionali, in cui la paura portava gli uomini ad evitare il contatto con i malati e ad isolarsi completamente nella propria abitazione, oltre che a seguire una condotta morigerata e completamente lontana dai vizi¹⁴⁹. Boccaccio nel 1348, al primo apparire della Peste Nera in Italia, si trova a Firenze. Egli afferma, nell'*Introduzione* del *Decameron*, "che, se dagli occhi di molti e da' miei non fosse stato veduto, appena che io ardisi di crederlo, non che di scriverlo", dunque molto probabilmente Boccaccio assiste alla tragedia in prima persona. È stata per lui un'esperienza profonda e decisiva per lo spettacolo della bestialità e dell'eroismo umano sollecitati dall'immane tragedia. Firenze era in rovina, ridotta a poco più di un terzo della sua popolazione e prostrata a livello economico e politico. La famiglia stessa di Boccaccio viene colpita dalla Peste e muore il padre. Boccaccio si ritrova fratello maggiore e capo della famiglia, con tutta la responsabilità del patrimonio lasciato dal padre. Le responsabilità e gli impegni familiari erano ora concreti e reali e facevano vivere a Boccaccio le necessità di ogni giorno, lo mettevano a contatto con problemi e persone del piccolo mondo quotidiano. In questa situazione di convergenza tra le esperienze culturali fiorentine e romagnole e le nuove esperienze umane e familiari, tra un'approfondita comprensione dei classici e una

¹⁴⁸ Cfr. Testi Cristiani Maria Laura, *Il Trionfo della Morte*, cit. pp. 73-112

¹⁴⁹ Cfr. Luongo Alberto, *La Peste Nera*. cit. p. 69

singolare sensibilità alle voci della nuova letteratura, Boccaccio dà forma, probabilmente tra il 1349 e il 1351 al *Decameron*, raccogliendo e sistemando elementi e racconti abbozzati da tempo lungo la sua ricca carriera di scrittore¹⁵⁰.

In questa poderosa e multiforme opera narrativa il Boccaccio rappresentò la “commedia umana” della società comunale, ritratta nell’autunno della sua civiltà medievale; e la ritrasse specialmente nell’espressione più gagliarda e vitale, che l’aveva portata nel secolo precedente alla conquista del dominio economico dell’Europa e del mondo mediterraneo, cioè nella straordinaria epopea della sua classe mercantile. [...] Attraverso le dieci giornate in cui sono ordinate le cento novelle egli volle rappresentare la misura che l’uomo dà delle sue capacità di bene e di male. E raffigurò per questo l’uomo in un ideale itinerario che partendo dalla amara riprensione dei vizi (I giornata) si conclude nella esaltazione della virtù (X giornata), dopo esse passato attraverso le prove decisive imposte dal confronto con le tre grandi forze, che, quali strumenti della Provvidenza, agiscono nel mondo (la Fortuna, giornate II e III; l’Amore, IV e V; l’Ingegno, VI, VII, VIII; la IX è di passaggio)¹⁵¹.

L’*Introduzione* alla prima giornata Boccaccio l’ha suddivisa con estrema esattezza: la prima sezione (2-48) narra della Peste a Firenze nell’anno 1348; la seconda (da 49 alla fine) riferisce come i dieci giovani decidono di lasciare Firenze. In primo luogo Boccaccio si rivolge alle donne con un tono dimesso, familiare e quasi discorsivo. Egli confessa che il libro che inizia con la descrizione della grande Peste spaventa le donne, ma che non ha intenzione di far scappare le sue lettrici e assicura che non si andrà avanti per tutto il libro nello stesso modo. Il libro non vuole provocare una rinuncia al mondo, ma dolcezza e piacere, e Boccaccio ritiene che per un senso di decenza e giustizia non può tacere la catastrofe. È proprio la necessità che costringe l’autore a iniziare con la Peste¹⁵².

Dico adunque che già erano gli anni della fruttifera Incarnazione del Figliuolo di Dio al numero pervenuti di milletrecentoquarantotto, quando nella egregia città di Fiorenza, oltre ad ogni altra città italica nobilissima, pervenne la mortifera pestilenza, la quale o per operazione de’ corpi superiori o per le nostre inique opere da giusta ira di Dio a nostra correzione mandata sopra i mortali. [...] nascevano nel cominciamento d’essa a’ maschi e alle femine parimente o nell’anguinaia o sotto le ditella certe enfiature, delle quali alcune crescevano come una comunal mela, altre come uno uovo, e alcune più e alcune meno, le quali i volgari nominavan

¹⁵⁰ Cfr. Branca Vittore, *Giovanni Boccaccio: profilo biografico*, Firenze, Sansoni, 1977, pp. 78-80

¹⁵¹ Branca Vittore, *Giovanni Boccaccio*, cit. p. 81

¹⁵² Cfr. Flasch Kurt, *Poesia dopo la peste: saggio su Boccaccio*, Roma, Laterza, 1995, pp. 41-42

gavoccioli. E dalle due parti predette del corpo infra breve spazio di tempo cominciò il già detto gavocciolo mortifero indifferentemente in ogni parte di quello a nascere e a venire e da questo appresso s'incominciò la qualità della predetta infermità a permutare in macchie nere o livide [...]. Né consiglio di medico, né virtù di medicina alcuna pareva che valesse o facesse profitto: [...] non solamente pochi ne guarivano, anzi quasi tutti infra 'l terzo giorno dalla apparizione de' sopraddetti segni, chi più tosto e chi meno, e i più senza alcuna febbre o altro accidente, morivano.

Dopo questa prima descrizione della Peste Boccaccio scende più nello specifico, descrivendo i comportamenti dell'uomo di fronte alla pestilenza, in particolare il terrore che suscitava. E proprio per questa paura del contagio e della morte ogni legge, ogni istituzione viene meno, nemmeno il buon senso rimane, le stesse famiglie si dividono e ognuno pensa solo alla sua personale sopravvivenza.

E fu questa pestilenza di maggior forza per ciò che essa dagli infermi di quella per lo comunicare insieme s'avventava a' sani, non altrimenti che faccia il fuoco alle cose secche o unte quando molto vi sono avvicinate. E più avanti ancora ebbe di male: chè non solamente il parlare e l'usare con gl'infermi dava a' sani infermità o cagione di comune morte, ma ancora il toccare i panni o qualunque altra cosa da quegli infermi stata toccata o adoperata pareva seco quella totale infermità nel toccato trasportare. [...] Dalle quali cose e da assai altre a queste simiglianti o maggiori nacquerò diverse paure e immaginazioni in quegli che rimanevano vivi, e tutti quasi ad un fine tiravano assai crudele, ciò era di schifare e di fuggire gl'infermi e le lor cose; e così faccendo, si credeva ciascuno a se medesimo salute acquistare. [...] E in tanta afflizione e miseria della nostra città era la reverenda autorità delle leggi, così divine come umane, quasi caduta e dissoluta tutta per li ministri ed esecutori di quelle, li quali, sì come gli altri uomini, erano tutti o morti o infermi o sì di famigli rimasi stremi, che ufficio alcuno non potean fare: per la qual cosa era a ciascuno licito quanto a grado gli era d'adoprarlo. [...] assai e uomini e donne abbandonarono la propria città, le proprie case, i lor luoghi e i lor parenti e le lor cose, e cercarono l'altrui o almeno il lor contado, quasi l'ira di Dio a punire le iniquità degli uomini con quella pestilenza non dove fossero procedesse [...]. E lasciamo stare che l'uno cittadino l'altro schifasse e quasi niuno vicino avesse dell'altro cura e i parenti insieme rade volte o non mai si visitassero e di lontano; era con sì fatto spavento questa tribolazione entrata ne' petti degli uomini e delle donne, che l'un fratello l'altro abbandonava e il zio il nipote e la sorella il fratello e spesse volte la donna il suo marito; e,

che maggior cosa è e quasi non credibile, li padri e le madri i figliuoli, quasi loro non fossero, di visitare e di servire schifavano¹⁵³.

Questi estratti dell'introduzione al *Decameron* di Boccaccio descrivono molto bene il clima che creava l'epidemia. Se non si fuggiva in tempo, ricchi o poveri, giovani o vecchi, si era alla portata dell'orribile arciere. Le cronache del passato descrivono le epidemie di Peste formando un quadro dell'orrore: sofferenze individuali, spettacoli allucinanti nelle strade, per non parlare dei mucchi di cadaveri e dell'odore mefitico che essi emanavano. Un'epidemia rimaneva, per coloro che sopravvivevano, un trauma psichico profondo. Nel mezzo di un'epidemia si poteva essere solo vigliacchi o eroici, senza possibilità di vie di mezzo, come se l'uomo di trovasse di colpo messo a nudo, senza pietà. Colpita così duramente, una popolazione raggiunta dalla Peste cercava di spiegarsi l'aggressione di cui era vittima e si rifugiava in un ambito tranquillizzante, ricercando disperatamente l'indicazione di un rimedio. Le cause spesso indicate accusavano l'aria di essere corrotta, oppure la massa indicava alcuni colpevoli di spargere volontariamente la malattia, altri invece, la Chiesa in particolare, affermavano che Dio, irritato dai peccati di un intero popolo, aveva deciso di vendicarsi. Da questo nacquero diversi episodi di violenza contro ebrei o altre minoranze presenti. La gente sentiva la necessità di avere un capro espiatorio e sperava, eliminandolo, di risolvere il problema. La Chiesa, durante i periodi di pestilenza, era obbligata ad organizzare preghiere, messe, voti, digiuni e processioni, anche se l'epidemia continuava con grande violenza¹⁵⁴.

Boccaccio descrive la Peste per contrastare la narrazione di storie divertenti, il racconto ha un valore strutturale. La descrizione fa da contrappeso estetico-morale alle novelle di seguito narrate, l'elemento giocoso e divertente si sviluppa sullo sfondo di una gigantesca ombra. La sciagura descritta da Boccaccio è collettiva, egli non sottolinea nessuna vicenda personale. Tutte le novelle vengono raccontate in tempo di Peste e hanno aiutato i dieci giovani a conservare il loro senso della vita, sono state utili contro il peso opprimente degli eventi esterni. Boccaccio, inoltre, sottolinea quanto fossero state inutili le preghiere dei singoli, le processioni solenni, la Peste viene presentata come un inesorabile potere distruttivo, un'inarrestabile violenza naturale, non come strumento di un dio. La malattia colpisce indistintamente uomini e animali, annienta tutto, anche i costumi morali e gli atti di culto. Agli occhi del lettore la Peste non si presenta come un momento provvidenziale, soprattutto perché gli uomini dopo la peste appaiono ancora

¹⁵³ Boccaccio Giovanni, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Le Monnier, 1960, pp. 11-26

¹⁵⁴ Cfr. Delumeau Jean, *La paura in Occidente*, cit. pp. 135-187

peggiori rispetto a prima. Boccaccio ha svincolato la morte di tutti gli appestati da ogni precetto o interpretazione, non concede alcun conforto ultraterreno. Egli però scrive i suoi racconti, pensa che sia ancora possibile fare poesia e i suoi testi sono scritti proprio perché c'è stata la Peste¹⁵⁵.

Non è dunque un caso che la Peste del 1347-48 sia stata spesso chiamata Morte Nera e che modifichi profondamente le strutture socioeconomiche e politiche dell'Europa medievale, e non meno profondamente quelle mentali. Nasce così un nuovo atteggiamento di fronte alla Morte e la gioia di vivere di chi aveva evitato il contagio era bilanciata dalla paura e dalla sua costante presenza nella vita quotidiana. Prova di questo sono l'enorme diffusione delle *Artes Moriendi*, testi letterari e pittorici collegati ai grandi temi, del motivo del *Trionfo della Morte* e delle *Danze Macabre*¹⁵⁶.

L'opera di Boccaccio ha avuto e ha quindi una natura profondamente funzionale rispetto ad una precisa fase della società per la quale è pensata e allo stesso modo il messaggio che vi è sotteso. I veri protagonisti del *Decameron* non risultano i protagonisti delle novelle ma i dieci giovani che narrano le storie. Nella cornice avviene dunque una rifondazione del mondo e del vivere comunitario e tutto questo avviene in un giardino, che ha un valore preciso nell'economia della redenzione della brigata di giovani narratori. L'autore insiste sull'ordine di questo luogo e non a caso la rigorosa struttura del *Decameron* e i continui rimandi a rapporti numerico-simbolici sono in netto contrasto con la descrizione che è stata fatta della Peste. L'opera, dunque, si vuole presentare come una cura alla malattia, un modo per superare il trauma, accettare questa nuova Morte, in cui i racconti possono essere poesia e rifondare un mondo nuovo¹⁵⁷.

Dunque Boccaccio sceglie di cominciare la sua opera con la Peste per un motivo ben preciso, legando le novelle con un avvenimento reale, ma allo stesso tempo tragico e grandioso. Sceglie la Peste per rappresentare il mondo nel mezzo di una tragedia in cui l'uomo o si trasforma in una bestia e soccombe alla catastrofe oppure, grazie alle sue capacità, alle sue virtù, si sublima, resistendo all'epidemia. In questo modo Branca analizza la scelta di Boccaccio di descrivere la Peste in apertura del *Decameron*.

Ma il Boccaccio per presentare in un disegno unitario quella materia lungamente elaborata [...], sentì l'esigenza di introdurla, e quasi di ancorarla in modo saldo alla realtà, con un'occasione veramente eccezionale. E scelse un avvenimento tragico e grandioso, che potesse creare uno stacco risoluto fra la spensieratezza mondana di un tempo e il nuovo

¹⁵⁵ Cfr. Flasch Kurt, *Poesia dopo la peste*, cit. pp. 41-58

¹⁵⁶ Cfr. Cardini Franco, *Le cento novelle contro la morte: Giovanni Boccaccio e la rifondazione cavalleresca del mondo*, Roma, Salerno, 2007, pp. 21-50

¹⁵⁷ Cfr. Cardini Franco, *Le cento novelle contro la morte*, cit. pp. 64-85

raccoglimento pensoso: un avvenimento che cadeva proprio nel mezzo del cammin della sua vita, [...] e che poteva veramente segnare, in modo più che evidente, un momento decisivo nella sua vita e in quella dell'umanità stessa. La peste, questo flagello presentato come pietra di paragone insieme della bestialità e della generosità degli uomini, poteva veramente essere armonica introduzione alla grandiosa commedia dell'uomo misurato nelle sue capacità di male e di bene, di vizio e di virtù dalle grandi forze della storia e della Provvidenza. E fin dalle prime pagine del suo capolavoro, fin dall'introduzione, la volontà di dare allo svolgersi delle narrazioni un senso umano e morale al di là della lettera, ricerca e trova un suo linguaggio particolarmente coerente in questo grande episodio storico: nella rappresentazione di una di quelle tragedie di popoli e di folle (in cui l'uomo o s'imbestia e si sublima)¹⁵⁸.

2.2.3 Ragionare nel giardino

Il legame tra l'affresco *Il Trionfo della Morte* nel Camposanto di Pisa e il *Decameron* di Boccaccio è innegabile, in primo luogo per l'immagine dell'allegria brigata che ragiona nel giardino mentre fuori si scatena la Peste, presente e centrale in entrambe le opere. Nella Conclusione del *Decameron* Boccaccio giustifica sul piano teorico il suo libro, facendo una serie di considerazioni sul pubblico, sulle sue intenzioni e sui fini che guidano la sua scrittura¹⁵⁹.

Appresso assai ben si può cognoscere queste cose non nella chiesa, delle cui e con animi e con vocaboli onestissimi si convien dire, quantunque nelle sue istorie d'altramenti fatte che le scritte da me si truovino assai; né ancora nelle scuole de' filosofanti dove l'onestà non meno che in altra parte è richiesta, dette sono; né tra chierici né tra filosofi in alcun luogo ma né giardini, in luogo di sollazzo, tra persone giovani benchè mature e non pieghevoli per novelle, in tempo nel quale andar con le brache in capo per iscampo di sé era alli più onesti non disdicevole, dette sono¹⁶⁰.

Boccaccio definisce proprio qui il tema dell'opera, la sua funzione, il suo pubblico e i suoi interessi. Ad ogni luogo preso in considerazione, cioè i tre spazi fisici deputati alla produzione e alla diffusione della cultura nel Medioevo (lo *studium*, la chiesa e il giardino della corte cortese) corrisponde un certo tipo di testo, un certo pubblico e un diverso progetto culturale. È proprio questa distinzione a legittimare la particolare libertà inventiva e morale delle novelle del

¹⁵⁸ Branca Vittore, *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1964, p. 209

¹⁵⁹ Cfr. Battaglia Ricci Lucia, *Ragionare nel giardino*, Roma, Salerno, 2000, p. 94

¹⁶⁰ Boccaccio Giovanni, *Decameron*, cit. pp. 1239-1240

Decameron. Boccaccio non si limita a giustificare l'eventuale immoralità delle novelle invocando semplicemente l'eccezionalità della situazione, ma propone un'argomentazione di più ampio respiro, che gli permette di offrire una chiave di lettura del suo libro. Oltre alla Peste, è il tipo di brigata, sono i produttori e i primi fruitori dei testi – sono giovani che hanno deciso di divertirsi, ma che non si sarebbero mai lasciati andare a comportamenti licenziosi, né a causa della Peste, né per le novelle – ed è l'ambiente in cui il novellatore si colloca, appunto il giardino, che legittima il raccontare, anche quello licenzioso. A distanza, Introduzione alla prima giornata e Conclusioni dell'autore sembrano illuminarsi a vicenda: il fatto che la brigata parta proprio da Santa Maria Novella, il regno dei frati domenicani, acquista un nuovo significato. Boccaccio crede in un altro modo di intendere la salvezza dell'uomo e al termine dell'esperienza del *Decameron* si può narrare un metaforico ritorno all'Eden e la vittoria dei giovani sulla Morte. La splendida immagine del giardino fiorito e ombroso, ricco di acqua, di alberi e di animali, scenario ideale per l'epifania amorosa e i lieti ragionamenti d'amore, costituisce un *topos* ricorrente nelle opere di Boccaccio, quasi un fantasma ossessivo, un luogo obbligato dalla sua scrittura. La critica letteraria ha documentato la dipendenza di questi giardini, nelle loro varie conformazioni e funzioni, dalla tradizione culturale del *locus amoenus*, da testi letterari e dalla realtà¹⁶¹.

Ma lo spessore simbolico e la carica allusivo-polemica che il motivo del *ragionare nel giardino* acquista nel *Decameron* impone di misurarsi con l'ipotesi che accanto ai testi tradizionalmente citati come modelli più o meno remoti della cosiddetta cornice del libro di novelle si debba accreditare come fonte un testo figurativo: quel pisano Trionfo della Morte che si costruisce – ed è grande novità iconografica – su una rete di corrispondenze o opposizioni costruita utilizzando giustappunto quegli stessi simboli culturali (eremo: chiesa vs giardino), sia pure, inevitabilmente, con intenzioni ideologiche profondamente diverse¹⁶².

¹⁶¹ Cfr. Battaglia Ricci Lucia, *Ragionare nel giardino*, cit. pp. 94-98

¹⁶² Battaglia Ricci Lucia, *Ragionare nel giardino*, cit. pp. 98-99



10 Dettaglio del giardino con l'allegria brigata del Trionfo della Morte nel Camposanto di Pisa.

È stato osservato che nel boschetto di arance che separa la lieta brigata dal mondo si nascondono diversi modelli di eterogenea provenienza. Nella fitta rete di scambi tra cultura e vita, che per tanti versi contraddistingue il tardo Medioevo, l'immagine del giardino elaborata dai testi letterari e fissata visivamente nelle illustrazioni, era molto probabilmente diventata modello della realtà, e dalla realtà riceveva provocazioni e stimoli. A Pisa, in particolare, già dai primi anni del Trecento, l'aspirazione ad una vita più raffinata e più aperta al godimento estetico, aveva portato le famiglie più in vista della città a modificare profondamente il loro concetto del vivere quotidiano, passando da anguste case-torri a palazzi che prevedevano giardini. Per i lettori trecenteschi in genere, e per i ceti emergenti in particolare, l'immagine del Camposanto doveva apparire sconcertante: essi vedevano violentemente attaccato un luogo comune della loro enciclopedia, un motivo che fino ad allora, e anche in seguito, era usato per riempire i margini dei libri, per illustrare le storie d'amore cortese e per decorare i palazzi signorili. La brigata, nella sua immobilità ed estraneità a tutto e a tutti, nella sua autosufficienza edonistica, sembra fungere da specchio negativo, come un documento raggelante della vera valenza morale e dei correlati esiti escatologici, di quel tipo di vita. L'immagine della brigata nel giardino assediato dalla Morte sembra nuova dal punto di vista iconografico, almeno lo lascia credere la mancanza di attestazioni precedenti. L'impianto stesso dell'affresco, determinato da un'intenzione educativa che fa leva sull'aspetto emotivo-pedagogico provocato dalla riproposizione straniata di dati culturali e delle

comuni certezze del lettore, ha l'intenzione di impartire un'indelebile lezione di teologia morale. La nuova lettura del luogo del giardino non è però negativa. Accanto alla lunghissima tradizione culturale del giardino come luogo ideale e idealizzato come raffigurazione simbolica del Paradiso Terrestre, si registra anche l'opposta tendenza a leggere il giardino come luogo di tentazioni edonistiche e di pericoli mortali per l'anima¹⁶³.

Le affinità e le corrispondenze, superficiali e profonde, che si osservano tra questo sistema compositivo e l'invenzione strutturale di Boccaccio nel *Decameron*, d'altro canto anche il preciso rovesciamento del sistema di valori proposto dall'affresco che lo stesso Boccaccio compie, tutto questo impone di verificare la probabilità che *Il Trionfo della Morte* nel Camposanto di Pisa abbia colpito in modo particolare un lettore come Boccaccio. Questa ipotesi sembra confermata da un'analisi diacronica del motivo della brigata che ragiona nel giardino nelle opere di Boccaccio. Non disponiamo di puntuali dichiarazioni dell'autore, né di esplicite documentazioni che attestino l'incontro dello scrittore con l'affresco, ma questo è decisivo. Una delle variazioni più importanti del *topos* del giardino che si riscontrano nel *Decameron* è l'inedita associazione giardino-Morte, che porta a definire il giardino come luogo della salvezza, la stessa associazione che troviamo nel *Trionfo della Morte* di Pisa. In realtà non è improbabile che Boccaccio si sia recato a Pisa nel corso della sua vita ed è conosciuto che egli aveva un grande interesse per l'arte figurativa¹⁶⁴.

Tutto ciò autorizza a credere più che probabile – mi sembra – l'ipotesi che la cornice del *Decameron* contenga una citazione ribaltata dell'immagine della lieta brigata nel verziere del *Trionfo* [...]. Io comunque credo fermamente che Boccaccio abbia visto anche l'affresco del Camposanto Vecchio, perché per il *Decameron* egli utilizza proprio il sistema compositivo e l'impianto ideologico che caratterizza l'affresco pisano [...] la sezione dell'*Incontro* e la scena degli eremiti, e dunque l'opposizione giardino *idest* vita edonistica vs deserto: chiesa *idest* vita ascetico-eremitica, che tanta importanza ha, come abbiamo visto, per l'invenzione della cornice del *Decameron*¹⁶⁵.

¹⁶³ Battaglia Ricci Lucia, *Ragionare nel giardino*, cit. pp. 125-128

¹⁶⁴ Cfr. Battaglia Ricci Lucia, *Ragionare nel giardino*, cit. pp. 166-182

¹⁶⁵ Battaglia Ricci Lucia, *Ragionare nel giardino*, cit. pp. 182-183

2.3 Morire bene

La morte, per l'uomo del XIV secolo, era un'occasione estremamente sociale, un rituale in cui il morente svolgeva un ruolo consapevolmente centrale, circondato da familiari, chierici e a volte persino estranei. L'agonia solitaria delle vittime della Peste è, per Boccaccio, un'angosciante infrazione della norma. La morte conferiva autorità al morente: le sue ultime volontà avevano un peso solenne per coloro che assistevano al suo letto di morte. Boccaccio rimane sconvolto dal modo in cui la Peste ha spazzato via l'autorità dell'agonia insieme a tutte le altre sanzioni sociali. Durante l'epidemia, le due cose più fondamentali come le ultime volontà e la scelta del luogo di sepoltura, vengono ignorate. I giovani che cercano di fuggire da questo mondo al contrario in realtà non hanno grandi possibilità, perché anche il contado è stato colpito dalla Peste. Si tratta infatti più di una "quarantena psicologica", in cui è chiaro, già dal discorso iniziale di Pampinea, che i giovani scappano dalla città per ritrovare l'allegria perduta. La morte è però molto presente all'interno delle varie novelle e fa parte di una creazione controllata, consequenziale, e come tale ha un ruolo importante nell'elaborazione dei modelli narrativi, essa diventa un gioco allettante, un po' come lo è l'amore. Il risultato del *Decameron* è quello di aver raffinato l'immagine della Morte causata dalla Peste e di averla integrata, attraverso l'arte, nella società umana¹⁶⁶.

Ariès osserva che proprio a seguito di questo grande sconvolgimento portato dall'epidemia che, soprattutto nel corso del XV secolo, si vanno diffondendo dei trattati sulla maniera di morire bene: le *artes moriendi*. Il moribondo è sempre a letto, come da tradizione, ma assiste al proprio dramma più in veste di testimone che di attore, egli non può sottrarsi al giudizio. C'era l'idea di un confronto tra le forze del bene e del male, che avveniva all'ora della morte. L'iconografia macabra è contemporanea alle *artes moriendi*, ma esprime un messaggio diverso. Secondo Ariès la morte, a questo punto, è quella del sé e la preoccupazione del morente sta tutta nella sorte della sua anima¹⁶⁷.

Ars moriendi è il titolo di un libretto di pietà, illustrato ed anonimo, che ebbe larghissima diffusione nella seconda metà del secolo XV. [...] Senza dubbio le persone in buona salute videro o lessero questa operetta più degli ammalati e degli agonizzanti, ma essa era destinata soprattutto ai secondi perché trattava delle tentazioni in punto di morte e del modo di respingerle. Ora, da un punto di vista generale, questa *Ars moriendi* va situata nel quadro della nuova sensibilità europea e considerata come manifestazione particolare di un

¹⁶⁶ Cfr. Usher Jonathan, *Boccaccio's "Ars Moriendi" in the Decameron*, in *The Modern Language Review*, vol. 81, n. 3, luglio 1986, pp. 621-632

¹⁶⁷ Cfr. Ariès Philippe, *L'uomo e la morte* cit. pp. 122-133

atteggiamento religioso ben più vasto: la ricerca del ben vivere alla luce del ben morire. In altri termini, questa ricerca è proprio uno degli aspetti principali del rivolgimento della sensibilità che si incentra nel senso della morte e del tempo¹⁶⁸.

Questo sentimento è, allo stesso tempo, un riflesso dell'amore per la vita e dell'angoscia di doverla abbandonare. Alla Morte, nella prima fase dell'arte di morire, viene dato un peso sempre più decisivo e importante e infatti, dalla metà del Trecento all'inizio del Quattrocento, ci si concentra sull'arte del morire più che sull'arte di ben vivere. Una seconda fase si può osservare a partire dal XV secolo con la comparsa delle *Ars* illustrate e dell'enorme diffusione del testo. Si impara a morire liberandosi dal servaggio e dal timore della Morte, riflettendo che la vita non è che un passaggio. La novità del messaggio sta nella stessa forza con la quale era ripetuto, tanto da produrre effetti inattesi. Accogliendo il senso della morte come motivo di edificazione cristiana, i monaci e gli asceti del XV secolo, credevano probabilmente di non fare nulla di diverso rispetto ai loro predecessori, invece essi immettevano nel circuito della visione tradizionale una corrente che avrebbe modificato la fisionomia della sensibilità cristiana¹⁶⁹.

Va notato che coloro che stanno per morire, trovandosi nelle condizioni peggiori, subiscono tentazioni che giammai prima incontrarono. Ve ne sono cinque in particolare per cui soffriranno, contro le quali l'angelo suggerisce cinque buone ispirazioni. Ma affinché questa trattazione sia fruttuosa per tutti e nessuno sia escluso dalla speculazione quivi contenuta, essa sia posta dinanzi agli occhi di tutti, cosicché chiunque possa imparare a morire con vantaggio, avvalendosi tanto degli esercizi espiatori a uso del dotto quanto delle immagini ugualmente dedicate sia al dotto che al laico. [...] Chi dunque vuole morire correttamente confidi con scrupolo in questi insegnamenti unitamente a quanto segue¹⁷⁰.

Nella *Predica dell'arte del bene morire* del 1496 di Girolamo Savonarola l'immagine della Morte è ormai familiare. Savonarola esorta i fedeli a visitare i cimiteri e seguire i funerali. Secondo il predicatore la Morte è di casa o almeno lo dovrebbe diventare. Savonarola è convinto che senza la considerazione della Morte e dell'altra vita, cioè del Paradiso e dell'Inferno, il fedele non può vivere bene. Per ottenere questo risultato egli consiglia di pensare ininterrottamente alla Morte, perché ogni ora di vita può essere l'ultima. Insomma, il cristiano si deve convincere che deve morire ad un certo punto, che guardi la sua carne e le mani e dica a se stesso: "Queste mani e

¹⁶⁸ Tenenti Alberto, *Il senso della morte*, cit. p. 62

¹⁶⁹ Cfr. Tenenti Alberto, *Il senso della morte*, cit. pp. 62-88

¹⁷⁰ Anonimo del XV secolo, *Ars moriendi: l'arte del morire*, Torino, Ananke, 1997, p. 18

questa carne hanno ad diventare polvere et cenere: presto saranno tucte puza...; morrò forse presto ancora io et in un soffio sarà passata ogni cosa di questa vita¹⁷¹¹⁷².

Il motivo dell'*Ars moriendi* ha un grande successo, tale da condizionare le opere sulla morte fino al XVI secolo. Tra le *Artes moriendi* del secolo XV e quelle del secolo successivo c'è una continuità fondamentale, che consiste nella comune tendenza a fondere insieme il problema della salvezza dell'anima e quello della morte del corpo. L'opera di Roberto Bellarmino, frate gesuita, *L'arte di ben morire* del 1620, è divisa in due parti: la prima esorta al ben vivere in vista del rendiconto finale, mentre la seconda precisa cosa sia più utile al cristiano in pericolo di vita per salvare la propria anima. L'arte è divisa tra quella dedicata ai sani e quella per gli infermi e, per la prima volta, questa divisione è estremamente netta. Bellarmino ha voluto riservare al macabro uno spazio molto limitato nella sua tardiva *arte di ben morire*. Ha cercato di insistere sulla garanzia del morire bene che offre un'esistenza vissuta cristianamente¹⁷³. Nella sua opera Bellarmino insiste molto sull'importanza della riflessione sulla morte e su quanto la meditazione sia necessaria e salvifica per l'anima.

Perché la morte, quantunque meditata con attenzione e diligenza, ci tocca poco quando ci troviamo ancora in florida età, in quanto ci pare cosa molto lontana e perciò meno paurosa. Ma quando ce la sentiamo vicina, che quasi la tocchiamo con mano, allora ci colpisce sul serio e la sua meditazione ci giova molto¹⁷⁴.

2.4 La morte che fa paura

La morte antica, quella addomesticata e familiare non faceva paura. Era una tappa normale nella vita dell'uomo, accettata e rispettata da tutti. L'unica morte che veniva temuta ed evitata in tutti i modi era quella improvvisa, che non poteva essere preannunciata in anticipo, quella causata da una malattia fulminante o da una morte violenta, come un omicidio.

Quando [la morte] non preavvisava non appariva più come una necessità temibile, ma attesa ed accettata, volentieri o no. La morte improvvisa squarciava l'ordine del mondo a cui

¹⁷¹ Savonarola Girolamo, *Predica dell'arte del bene morire*, il 2 novembre 1496, Firenze Compagnia del Drago, 1497-1519

¹⁷² Cfr. Tenenti Alberto, *Il senso della morte*, cit. pp. 90-98

¹⁷³ Cfr. Tenenti Alberto, *Il senso della morte*, cit. pp. 299-330

¹⁷⁴ Bellarmino Roberto, *L'arte di ben morire*, Alessandria, Piemme, 1998, p. 169

ognuno credeva, diventando assurdo strumento di un caso spesso mascherato da collera divina. Perciò la *mors repentina* era ritenuta infamante e vergognosa.¹⁷⁵

La morte brutta e turpe del Medioevo è sì quella improvvisa, assurda, ma anche quella clandestina, senza testimoni e cerimonia, che causa la maledizione. Ed è proprio il caso della morte portata dalla Peste, che rompe il patto sociale tra l'uno e il tutto e sta alla base della proposta "dell'onestamente andare"¹⁷⁶ di Pampinea: non si fugge per l'incolumità, la salvezza ma per la possibilità di ritrovare un'ecologia mentale. La giovane, nell'*Introduzione* al *Decameron*, tiene un lungo discorso per convincere le altre a seguirla fuori da Firenze. Le sue parole spiegano che il trasferimento dei giovani è necessario per una forma di autoeducazione, condotta attraverso i racconti, terminata la quale sarà possibile tornare in città nonostante l'epidemia sia ancora in corso. Il loro ritirarsi sui colli va inteso come un'esperienza di rifondazione della vita comune, basata su leggi condivise, su comportamenti ispirati dalla correttezza reciproca e sulla scansione regolata dal tempo. L'orazione di Pampinea ha quindi lo scopo di liberare il discorso dalle paure e dalle rassegnazioni, i giovani devono prendere delle decisioni che riguardano il loro presente e futuro, decidere tra la vita e la morte e il vivere onestamente o disonestamente¹⁷⁷.

Donne mie care, voi potete, così come io, molte volte avere udito che a niuna persona fa ingiuria chi onestamente usa la sua ragione. Natural ragione è, di ciascun che ci nasce, la sua vita, quanto può, aiutare e conservare e difendere: e concedesi questo, tanto che alcuna volta è già addivenuto che, per guardar quella, senza colpa alcuna si sono uccisi degli uomini. E se questo concedono le leggi, nelle sollecitudini delle quali è il ben vivere d'ogni mortale, quanto maggiormente, senza offesa d'alcuno, è a noi ed a qualunque altro onesto alla conservazione della nostra vita prendere quegli rimedi che noi possiamo!¹⁷⁸

La pandemia ha rotto ogni patto sociale e tutto va rimesso in discussione e risignificato, vanno ritrovate le priorità, come per esempio quelle della felicità e della salute che Pampinea propone. Dopo aver assistito alla descrizione della Peste, in cui gli esseri umani hanno perduto le loro garanzie individuali e si trovano in una situazione precaria, per le giovani il discorso di Pampinea non può che essere condiviso e supportato¹⁷⁹.

¹⁷⁵ Ariès Philippe, *L'uomo e la morte*, cit. p. 11

¹⁷⁶ Boccaccio Giovanni, *Decameron*, cit. p. 34

¹⁷⁷ Cfr. Passaro Elvira, *La retorica del contagio da Boccaccio al Coronavirus: i casi della peste del '300, del '500 e del '600 tra fonti storiche e letteratura*, in *DNA*, vol. 1, n. 1, 2020, pp. 57-70

¹⁷⁸ Boccaccio Giovanni, *Decameron*, cit. pp. 29-30

¹⁷⁹ Cfr. Passaro Elvira, *La retorica del contagio da Boccaccio al Coronavirus*, cit. pp. 57-70

La Peste diventa una piaga, simile a una di quelle che punirono l'Egitto, e contemporaneamente viene identificata come una nube divoratrice venuta da un altro paese e che si sposta di luogo in luogo, dalle coste verso l'interno, seminando la morte al suo passaggio. Il contagio viene spesso paragonato ad un incendio, come per esempio in Boccaccio, oppure a un'improvvisa pioggia di frecce che si abbatte sugli uomini, secondo l'immaginario portato avanti dalla Chiesa. La Peste generava grande paura, soprattutto perché uccideva molte persone in un tempo molto breve. Le cronache del passato che descrivono le epidemie di Peste formano quasi un museo dell'orrore, pieno di sofferenze individuali e spettacoli allucinanti nelle strade¹⁸⁰.

Arresto delle attività familiari, silenzio della città, solitudine nella malattia, anonimato nella morte, abolizione dei riti collettivi di gioia e di dolore: tutte queste brusche fratture con gli usi quotidiani erano accompagnate da una totale impossibilità di formulare progetti per il futuro, dato che "l'iniziativa" ormai apparteneva interamente alla peste¹⁸¹.

La paura della morte è una costante nella storia dell'uomo, anche senza un'epidemia in corso. Nel corso dell'Ottocento il morire comincia a richiamare una schiera sempre più folta di assistenti specializzati. Si crea un legame sempre più forte tra la paura della morte e il profitto aziendale attraverso l'incremento della vendita delle assicurazioni industriali, polizze a vita per gli operai così da garantire un funerale decente e assicurare un'assistenza economica ai parenti. La privatizzazione della morte va di pari passo con la sua commercializzazione. Fin dai primi anni del ventesimo secolo il morire non è più un evento pubblico, e mentre la morte assume una dimensione privata, il suo copione diventa sempre più misterioso e inquietante. Lo sviluppo della medicina aumenta di molto l'età media e l'uomo si trova spesso negata la possibilità di accedere al letto di morte. Questa visione medicalizzata del letto di morte prevede il primato del corpo che nel processo non interagiva in nessun modo con l'anima. Se il processo del morire e della successiva sepoltura porta a periodici attacchi di terrore, l'emozione associata alla morte stessa ispira qualcosa di più simile all'ansia. Le speculazioni sull'esistenza di un aldilà creano una nuova gamma di preoccupazioni e i tentativi di smorzare la paura della morte si scontrano con l'ostilità della religione¹⁸².

La paura era la pietra sulla quale Cristo aveva costruito la sua Chiesa. Nessun'altra istituzione occidentale sosteneva con altrettanta autorità di sapere che cosa succedeva dopo la morte.

¹⁸⁰ Cfr. Delumeau Jean, *Le peur en Occident*, cit. pp. 133-154

¹⁸¹ Delumeau Jean, *Le peur en Occident*, cit. p. 155

¹⁸² Cfr. Bourke Joanna, *Paura: una storia culturale*, Roma, Laterza, 2007, pp. 25-44

sebbene i vari rami della cristianità dissentissero spesso sulla tempistica del confronto dell'individuo con Dio e sulle caratteristiche del tormento infernale, tutti erano d'accordo sul fatto che gli uomini avessero ragione a essere molto spaventati¹⁸³.

Il quadro descritto da Boccaccio nell'Introduzione al *Decameron* e i comportamenti dell'uomo in tempo di Peste, ci sono, purtroppo, tristemente familiare e abbiamo potuto assistere, soprattutto nelle prime settimane di diffusione del Coronavirus, a cronache molto simili. Sicuramente ci troviamo in una situazione completamente differente, ma certi racconti, certe situazioni non possono che avvicinarsi alla descrizione della Peste che ha fatto Boccaccio. Dopo che la morte era diventata un tabù, durante tutto l'ultimo secolo, nascosta negli ospedali, indicibile, è tornata oggi in modo prepotente nella vita dell'uomo, non più così facile da ignorare¹⁸⁴.

Fino al risveglio imposto dalla pandemia i mass media proponevano modelli di salute perpetua, eterna giovinezza e immortalità. Sono numerosi gli studi antropologici e sociologici che evidenziano come spesso siano state attribuite attese enormi, quasi miracolose, al potere della medicina. È ormai noto il fatto che da molto tempo la civiltà occidentale ha rimosso l'idea della morte dalle rappresentazioni culturali, a parte la morte spettacolizzata delle celebrità oppure il fenomeno della morte banalizzata. Questa degradazione della percezione collettiva della morte la tiene lontana da noi. Abbiamo imparato a convivere con immagini di morte quotidiana, come i barconi che si rovesciano oppure i morti in guerre lontane. La morte pubblica è lontana non solo perché è degli altri ma anche perché non ci impressiona più, è diventata banale. Nel contesto della pandemia di Coronavirus abbiamo fatto un'esperienza della morte e della vita assolutamente inedita, che, se non viene ben elaborata, potrebbe lasciare delle ferite aperte per lungo tempo. Questa pandemia ci fa capire il senso del limite all'interno di uno spazio in cui siamo chiamati a fronteggiare un nemico invisibile che non sappiamo rappresentare, né come evento morale, né come fatto biologico. Si tratta però di un'importante epifania che ci impone di riflettere su ciò che crediamo sia la nostra condizione di esseri umani. L'isolamento ha inevitabilmente aperto le voragini dell'angoscia, perché ha rinchiuso la persona, lasciandola spaesata nella condizione di essere in nessun luogo, del non essere a casa propria, in quanto è proprio lì che l'epidemia ci ha costretti a stare. L'aspetto paradossale consiste nel fatto che questo fenomeno ci ha colpiti quando ormai eravamo abituati a sentirci a casa ovunque, grazie alla globalizzazione. Quello che però ci terrorizza è il fatto che ci troviamo immersi in una natura e

¹⁸³ Bourke Joanna, *Paura: una storia culturale*, cit. p. 44

¹⁸⁴ Cfr. Passaro Elvira, *La retorica del contagio da Boccaccio al Coronavirus*, cit. pp. 57-70

sottoposti a delle leggi che definiscono, sempre in modo chiaro e univoco, dei limiti che solo con la fatica del nostro lavoro di indagine possiamo oltrepassare. Il vero temibile è dunque la Morte, contro la quale, da ultimo, sembra che non ci sia alcuna azione che possa sconfiggerla. E per quanto, infatti, gli individui sappiano che prima o poi dovranno morire, in realtà essi ignorano che cosa questa competenza implichi¹⁸⁵. Secondo Bauman, nel suo libro *Paura liquida*, la morte viene vista come la fine di tutto, il punto di non ritorno e proprio per questo motivo la paura della morte è in qualche modo sempre presente nella storia dell'uomo.

La morte incute paura per via di quella sua qualità diversa da ogni altra: la qualità di rendere ogni altra qualità non più superabile. Ogni evento che conosciamo o di cui siamo a conoscenza – ogni evento, eccetto la morte – ha un passato e un futuro. [...] Soltanto la morte significa che d'ora in poi niente accadrà più, niente vi potrà accadere: niente che voi possiate vedere, udire, toccare, odorare, niente che possa piacervi o dispiacervi. È per questa ragione che la morte è destinata a restare incomprensibile a chi vive, e anzi non ha rivali quando si tratta di tracciare un limite realmente invalicabile per l'immaginazione umana. [...] La "paura originaria", la paura della morte, è qualcosa di innato, di endemico, che noi uomini sembriamo condividere con tutti gli animali, per via dell'istinto di sopravvivenza programmato nel corso dell'evoluzione in tutte le specie animali, o almeno in quelle sopravvissute abbastanza a lungo da lasciare tracce della propria esistenza.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Cfr. Bormolini Guidalberto, Manera Stefano e Testoni Ines, *Morire durante la pandemia. Nuove "normalità" e antiche incertezze*, Padova, Messaggero, 2020, pp. 12-158

¹⁸⁶ Zygmunt Bauman, *Paura liquida*, Roma, Laterza, 2008, pp. 39-40

La morte oggi

Si rimane stupiti da quanta gente si trovi a visitare i defunti nei cimiteri, in qualunque momento dell'orario di apertura e non solo nel mese di novembre dedicato ai defunti. In questo mondo teso a prolungare il più possibile la vita terrena e a migliorare a qualunque costo la qualità, cercando di ridurre malattie o eventi che possano minare la durata della vita allo scopo di allontanare il più possibile l'evento finale, si potrebbe pensare che recarsi a visitare le tombe dei defunti sia un rituale per non recidere del tutto il filo che ci lega, inconsapevolmente, ai cari con i quali non possiamo più condividere l'esistenza terrena. Evidentemente non è solo un'abitudine dei tempi passati, che trova radici da quando l'uomo esiste perché da allora esiste la morte, ma è un bisogno dell'uomo che vuole conservare la continuità con il vissuto passato, come a garanzia del fatto che ci sia una vita oltre la morte. Il concetto di morte, oggi, in esito ad una malattia è sempre meno accettato dall'uomo: viene vissuto come una sconfitta, anche perché viene spesso dichiarato che molte malattie sono state debellate dal progresso della scienza medica. L'impressione di chi quotidianamente vive e lavora negli ambienti sanitari è che il mondo contemporaneo ritenga che oggi non si debba più morire, e che qualunque mezzo debba essere usato in ogni situazione patologica. Le modalità con cui si esprime il culto della morte e dei defunti dipendono dal concetto culturale o religioso di ciò che si ritiene accadere dopo la morte stessa; nel corso della storia dell'uomo il culto della morte è cambiato parallelamente alla variabile evoluzione del concetto di vita oltre la morte¹⁸⁷.

Inizialmente, l'uomo primitivo, nomade e semi-nomade, seppelliva i propri morti in ripari sotto rocce e grotte, avendo cura di fornire al defunto il corredo funebre composto di tutto ciò che si riteneva potesse servire allo spirito nella sua nuova esistenza. Quando l'esigenza di migrare venne meno nacquero i primi villaggi e, di conseguenza, le prime necropoli. La necessità di garantire uno spazio dedicato e ben delimitato ai defunti era tesa a garantire la separazione dal mondo dei vivi e a fornire il necessario per il lungo e difficile viaggio verso un aldilà. Ogni civiltà sviluppa il suo rito e le sue credenze legate al passaggio e alla permanenza del defunto nell'oltretomba. Nel Medioevo i morti rientrano nelle città, nelle chiese, che diventano anche il luogo di sepoltura di martiri e santi. La conservazione e la venerazione delle reliquie dei santi è un aspetto che indica la difficoltà ad accettare interamente l'idea di un distacco totale dell'anima dal corpo. A partire dal XV secolo cominciano a diffondersi i temi macabri, tipici del *Trionfo della*

¹⁸⁷ Cfr. Gasbarrone Laura, *Il culto della morte nei secoli: ieri, oggi e forse domani*, in *Atti della Accademia Lancisiana 2017-2018*, vol. LXII, gennaio-marzo 2018, pp. 4-13

Morte e della *Danza Macabra*, ispirati a quel senso di pessimismo e di caducità umana diffuso in Europa al termine di secoli di guerre, carestie e pestilenze. Proprio nello stesso periodo Petrarca scrive la sua opera *I Trionfi*, in cui la Morte è qualcosa di lirico e malinconico. Da questo momento quasi tutti i più importanti poeti, da Dante a Petrarca, da Leopardi a Foscolo, hanno tratto ispirazione per le loro poesie dal culto delle tombe, e nelle loro opere si intravede la speranza di una possibile continuazione della vita oltre la tomba. Nella chiesa cattolica esiste un giorno dedicato alla commemorazione dei defunti, il 2 novembre, la cui istituzione si deve all'abate Odillon di Cluny tra il 1024 e il 1033. Sembra che le consuetudini odierne siano un'evoluzione di quello che accadeva in passato. Negli ultimi decenni la cultura della sepoltura e del lutto è cambiata, nello specifico è l'atteggiamento nei confronti del morire e della morte che si è evoluto. L'allungamento della vita media e dell'aspettativa di vita, l'aumento degli ultracentenari, l'incapacità di sostenere la malattia e la morte dettata dalle esigenze della vita sociale attuale fanno sì che la morte diventi un fatto da gestire e possibilmente da far gestire ad altri. Nel nostro mondo industrializzato anche il rito funebre è diventato un fatto commerciale. C'è però un aspetto della modernità che può aprire una riflessione: la diffusione dell'uso dei social network che costituiscono già ora un vero e proprio cimitero virtuale con infinite capacità di memoria. Ad oggi ci sono più di 30 milioni di profili online di scomparsi e dopo il 2065 ci saranno più account di utenti deceduti che di vivi¹⁸⁸.

Con *Digital Death* si intende l'insieme di studi interdisciplinari che spiegano i diversi modi in cui la cultura digitale sta modificando il rapporto umano con la morte, il lutto, la memoria e l'immortalità.

L'uso quotidiano del web e la costante produzione di dati digitali personali condiziona, infatti, non solo la vita individuale e collettiva all'interno dello spazio pubblico, ma anche e soprattutto la dimensione *post mortem* di ogni cittadino. Non vi è persona che non lasci all'interno della Rete – inconsapevolmente e quotidianamente, come una specie di «famelico zombie consumistico» – una quantità incalcolabile di informazioni e di tracce concernenti la propria esistenza. Una volta conclusasi la vita, la registrazione online di questo materiale di dati, informazioni e tracce può avere effetti imprevedibili sull'esistenza altrui e in relazione alla memoria di sé, dal momento che non conosciamo in modo certo la sua effettiva durata,

¹⁸⁸ Cfr. Gasbarrone Laura, *Il culto della morte nei secoli*, cit. pp. 4-13

non sappiamo se e in quanto tempo diverrà obsoleto e se, infine, sarà accessibile o inaccessibile agli altri¹⁸⁹.

È possibile osservare come l'incapacità di pensare alla mortalità e al limite temporale sia una caratteristica centrale del nostro tempo. Tale incapacità è riconducibile al processo di rimozione sociale e culturale della morte che ha segnato in maniera indelebile la società occidentale a partire dalla metà del Novecento e i cui effetti sono tutt'ora presenti. Come evidenzia Ariès nel suo libro *Storia della morte in Occidente*, nel corso del secolo scorso le scienze umane hanno perso la loro loquacità dinanzi alla morte, generando l'idea che si possa vivere tenendo il più lontano possibile il pensiero del morire¹⁹⁰.

3.1 La morte come un tabù

Come abbiamo già potuto analizzare nel primo capitolo¹⁹¹, Ariès osserva che la morte è sempre stata un fatto sociale e pubblico. Lo è anche oggi in vaste aree dell'Occidente latino e sicuramente il modello tradizionale non è condannato a scomparire. La morte, però, non ha più il carattere di assoluta generalità che gli era stato proprio, indipendentemente dalla religione e dalla cultura. Una maniera del tutto nuova di morire è comparsa nel corso del XX secolo in alcune fra le regioni più industrializzate, più urbanizzate, più tecnicamente avanzate del mondo occidentale. Il tratto di questa nuova morte che salta subito all'occhio, secondo Ariès, è il contrasto con tutto ciò che era prima, di cui costituisce l'immagine rovesciata, il negativo: la società ha espulso la morte, eccetto quella degli uomini di Stato¹⁹².

Niente più nella città avverte che qualcosa è accaduto: il vecchio carro funebre nero e argento è diventato una banale automobile grigia che si perde nel flusso della circolazione. La società non segna nessuna pausa: la scomparsa di un individuo non intacca più la sua comunità. In città tutto si svolge come se nessuno più morisse¹⁹³.

¹⁸⁹ Sisto Davide, *Digital Death. Le trasformazioni digitali della morte e del lutto*, in *Lessico di etica pubblica*, n. 1, 2018, pp. 49-60

¹⁹⁰ Cfr. *Ibidem*

¹⁹¹ Cfr. 1.2.4

¹⁹² Cfr. Ariès Philippe, *L'uomo e la morte* cit. p. 660

¹⁹³ Ariès Philippe, *L'uomo e la morte* cit. p. 660

Fin dal primo Novecento è scattato il dispositivo psicologico che sottrae la morte alla società, che le toglie il suo carattere di cerimonia pubblica, che ne fa un atto privato, riservato prima ai parenti, da cui, a lungo andare, quando l'ospedalizzazione dei malati all'ultimo stadio si generalizza, la famiglia stessa viene esclusa. I momenti in cui il moribondo comunica con la società rimangono gli ultimi attimi in cui egli riprende l'iniziativa che ha perduto, e il lutto. Un avvenimento molto importante nella storia contemporanea della morte, secondo Ariès, è proprio il rifiuto e l'abolizione del lutto. Questo aspetto è stato analizzato per la prima volta in modo approfondito da Geoffrey Gorer, come abbiamo già potuto osservare nel primo capitolo di questo lavoro, ma successivamente altri studiosi hanno approfondito queste tematiche¹⁹⁴.

Norbert Elias, nel suo saggio *La solitudine del morente* del 1982, dichiara che il problema non riguarda solo la conclusione definitiva della vita, ma anche il diventare infermi, l'invecchiare, che portano alla silenziosa esclusione degli individui senescenti e morenti dalla comunità umana. La morte è un problema che riguarda i vivi, solo gli uomini sanno di dover morire e possono prevedere la loro fine, essere consapevoli che può sopraggiungere in qualsiasi momento. In realtà, afferma Elias, non è la morte ma la coscienza della morte a costituire un problema per gli uomini. Nelle società più avanzate la tendenza a ricercare la salvezza, dai pericoli e dalla morte, in sistemi religiosi ultraterreni, ha assunto forme meno appassionate e, in certa misura, si è spostata verso sistemi secolari di fede. Rispetto al Medioevo, nel corso degli ultimi secoli è assai diminuito il bisogno di garantirsi contro la propria mortalità, e tale evoluzione è sintomo di un diverso livello di civilizzazione. Negli stati più sviluppati, infatti, gli individui sono meglio protetti dalla malattia o dalla morte improvvisa. Paragonata alla vita in epoche anteriori, Elias ritiene che in queste società la vita sia più prevedibile. Secondo lo studioso, per poter avere un'idea corretta dell'atteggiamento assunto di fronte alla morte nelle nostre società e dell'immagine che esse ne hanno, bisogna tener presente una sicurezza sempre più grande e la prevedibilità dell'esistenza di un individuo, e non si può dimenticare la speranza di vivere più a lungo che esse alimentano. La vista dei moribondi e dei morti non è più un elemento del nostro quotidiano, nel normale corso della propria esistenza diventa più facile dimenticare la morte¹⁹⁵. Secondo Elias, dunque, l'uso del termine rimozione, per definire l'atteggiamento nei confronti della morte attuale, sembra avere un doppio significato:

Si può intendere la rimozione della morte a livello individuale o a livello sociale. Nel primo caso si utilizza il concetto di rimozione più o meno nel senso freudiano; ci si riferisce cioè ad

¹⁹⁴ Cfr. Ariès Philippe, *L'uomo e la morte* cit. p. 678

¹⁹⁵ Cfr. Elias Norbert, *La solitudine del morente*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 19-27

un gruppo di meccanismi di difesa psicologici di origine sociale, grazie ai quali si blocca la memoria di esperienze infantili troppo dolorose, soprattutto quella dei conflitti della prima infanzia e dei sensi di colpa legati ad essi. In forma indiretta e inconscia queste esperienze infantili influenzano i sentimenti e il comportamento di un individuo, ma non sono più presenti alla memoria. [...] Tuttavia, di pari passo con questi problemi relativi alla rimozione individuale del pensiero della morte, procedono anche problemi di specifico carattere sociale. [...] l'evoluzione del comportamento sociale, cui si allude quando si parla in questo senso di rimozione della morte, è un aspetto di quel più generale processo di civilizzazione. [...] La morte è uno dei più grandi pericoli bio-sociali che minacciano la vita umana. Analogamente ad altri aspetti animali dell'esistenza, anche la morte, sia come evento sia come pensiero, nel corso di questo processo di civilizzazione viene sempre più confinata dietro le quinte della vita sociale. Per chi muore ciò significa vedersi relegare dietro le quinte, e dunque essere isolato¹⁹⁶.

Strettamente connesso alla rimozione della morte dalla vita sociale e alla conseguente dissimulazione della morte, in particolare di fronte ai bambini, è poi l'imbarazzo che si prova di fronte al moribondo. Secondo Elias al nostro stadio di civilizzazione si manifesta in tutte quelle occasioni che richiedono l'espressione di una forte partecipazione emozionale senza perdere l'autocontrollo. Il modo in cui usiamo l'espressione "i morti" è singolare e indicativo: fa pensare che gli uomini deceduti in qualche modo esistano ancora, non solo nella memoria dei vivi ma anche indipendentemente da questi ultimi. La paura della morte, secondo Elias, è sicuramente anche il timore di perdere e di veder distruggere ciò che anche i morenti hanno giudicato prezioso e a cui hanno consacrato la loro vita. C'è anche un'altra tipologia di paura che si impadronisce di certi uomini in presenza di un moribondo: si riaccende non solo l'angoscia della morte, ma anche desideri di morte e segreti sensi di colpa che si potrebbero riassumere nella frase: "Non sono per caso io il colpevole della sua morte? Sono forse io che con il mio odio ho desiderato e provocato la sua morte?"¹⁹⁷ La tendenza all'occultamento della morte, al suo isolamento in una sfera speciale, non è certo inferiore ma anzi superiore rispetto al secolo scorso. Secondo Elias è la rappresentazione anticipata della morte a ispirare terrore¹⁹⁸.

La morte non è spaventosa. Si entra in un sogno e il mondo scompare, sempre nel caso che tutto si svolga per il meglio. Terribili invece possono essere le sofferenze dei moribondi e il

¹⁹⁶ Elias Norbert, *La solitudine del morente*, cit. pp. 27-30

¹⁹⁷ Elias Norbert, *La solitudine del morente*, cit. pp. 56-57

¹⁹⁸ Cfr. Elias Norbert, *La solitudine del morente*, cit. pp. 42-61

lutto dei vivi quando perdono una persona cara. Terribili sono spesso le fantasie collettive e individuali che gravitano intorno alla morte¹⁹⁹.

Un altro studioso che negli stessi anni di Ariès si avvicina al tema degli atteggiamenti di fronte alla morte, sempre spinto dalla riflessione di Gorer, è Werner Fuchs con il suo libro *Le immagini della morte nella società moderna* del 1969, in cui egli riflette sul fatto che l'emarginazione della morte nella moderna società industriale è una tesi che appartiene ai *topoi* della critica culturale più recente. Alla morte sarebbe stato tolto il suo ruolo di motivo centrale della vita, sarebbe cambiato in modo decisivo, nei confronti di epoche precedenti, il rapporto dell'uomo con essa. Fuchs, con il suo studio sulle immagini, vuole confutare la tesi della rimozione²⁰⁰. Alla base del lamento sulla rimozione della morte c'è, abbastanza spesso, il disappunto del pensiero conservatore per il riuscito dominio sulla natura. Quanto più anche le barriere naturali della morte si restringono, tanto più aumenta il timore che ad un certo punto potrebbe non esserci più morte. Negli ultimi decenni la scienza ha aperto l'orizzonte, secondo Fuchs, di un padroneggiamento reale della morte. Inoltre garantire la salute, e ciò significa garantire il compimento biologicamente normale della vita, sembra essere diventato fondamentale. Tutto ciò che impedisce o disturba questo compimento biologicamente normale della vita deve essere eliminato, per prima cosa incidenti e malattie. La malattia significa, in maggiore o in minore misura, l'impedimento alla partecipazione alla vita sociale. Fuchs sostiene che, una volta riconosciuto che la morte significa fine, la vita è stata abbreviata e ridotta solo a quella terrena, che non era più solo un periodo di prova, ma diventava la vita vera e propria. A partire da questo presupposto gli uomini devono essere vivi e sani per poter prendere parte al contesto sociale, al contrario malati, moribondi e morti non sono più membri della società in senso proprio. La morte, secondo Fuchs, non è stata rimossa ma la sua affermazione di eternità e di intatta maestosità si mantiene nel suo ruolo di dominio. Nel momento in cui la morte continua a valere come modello base del destino, degli effetti incalcolabili dei rapporti sociali sulla condotta della vita individuale e collettiva, insistere sulla sua costanza significa investire anche quei rapporti all'apparenza di una naturale costanza. In questo caso, dunque, la morte assolverebbe alla funzione di rendere possibile l'uguaglianza e di mantenere la libertà²⁰¹.

Anche Michel Vovelle, nel suo libro *La morte e l'Occidente* del 1983, analizza il tabù della morte pronunciandosi, sin dalle prime righe, abbastanza scettico sull'idea di definirlo un vero e

¹⁹⁹ Elias Norbert, *La solitudine del morente*, cit. p. 81

²⁰⁰ Cfr. Fuchs Werner, *Le immagini della morte nella società moderna*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 2-23

²⁰¹ Cfr. Fuchs Werner, *Le immagini della morte*, cit. pp. 174-210

proprio tabù, dato che, in quegli stessi anni, erano stati pubblicati moltissimi interventi sull'argomento e si trattava di un fatto sociale di prima grandezza. All'esclusione novecentesca della morte Vovelle associa l'avvento della commercializzazione, che inserisce la morte in un quadro di ciclo di consumo, e della medicalizzazione, che, grazie al tramite con l'ospedalizzazione, s'impadronisce del malato e del moribondo. Inoltre, secondo Vovelle, si è assistito allo sgretolamento delle strutture familiari attorno alle quali si organizzavano i rituali della morte²⁰². In questo modo Vovelle spiega il tabù nei confronti della morte:

Il silenzio delle pietre e lapidi tombali, in cui l'epitaffio è quasi scomparso, e gli stessi dati biografici si fanno sempre laconici, dà il tocco finale a questo svanire della presenza della morte nelle nostre società. A questo livello, è dunque la famiglia che, nella redistribuzione delle carte e dei ruoli, si trova soccombente. Espropriata (o sollevata) dall'imprenditore di pompe funebri in nome dello slogan: "Morite, noi faremo il resto", essa lo è altresì dalla medicalizzazione di una morte la cui gestione tecnica le sfugge, e che sempre più spesso avviene lontano dalla sua presenza. [...] Tra i nuovi luoghi comuni, c'è ormai chiaramente quello per cui il problema è appunto di far superare con successo a chi resta questo passaggio traumatizzante. A tal punto, che la preoccupazione diventa quella di sbarazzarsi del morto, importuno e ingombrante²⁰³.

Tornando ad Ariès, che nella conclusione del suo libro *L'uomo e la morte dal Medioevo ad oggi* tira le fila del suo percorso, si può constatare che questo atteggiamento di rimozione della morte non ha annientato né la morte, né la paura della morte. Al contrario, ha lasciato che tornassero in modo subdolo i vecchi elementi selvaggi, nascosti sotto la maschera della medicina. Così Ariès descrive questo ritorno e la conseguente presenza della paura della morte²⁰⁴:

La morte all'ospedale, irta di tubi, sta diventando oggi un'immagine popolare più terrificante del cadavere in decomposizione o dello scheletro delle retoriche macabre. È un fatto che tra "l'evacuazione" della morte, ultimo rifugio del Male, e la ricomparsa di questa medesima morte tornata allo stato selvaggio si nota una correlazione. A questo punto il suo ritorno non ci sorprenderà: la credenza nel Male era necessaria per addomesticare la morte. La soppressione dell'una ci ha restituito l'altro allo stato selvaggio²⁰⁵.

²⁰² Cfr. Vovelle Michel, *La mort et l'Occident*, cit. pp. 617-635

²⁰³ Vovelle Michel, *La mort et l'Occident*, cit. pp. 636-637

²⁰⁴ Cfr. Ariès Philippe, *L'uomo e la morte* cit. p. 730

²⁰⁵ Ariès Philippe, *L'uomo e la morte* cit. pp. 730-731

3.2 Combattere la paura della morte

In un articolo di Michel Bitbol, dal titolo *Paura della morte e esperienza del futuro*, viene presa in analisi la paura della morte, come una cosa radicata nelle minacce all'identità dell'uomo. L'identità è al tempo stesso la forza che l'uomo si costruisce contro il cambiamento, e la struttura precaria che rende l'uomo vulnerabile alla distruzione. La morte dell'altro rappresenterebbe dunque, secondo Bitbol, un annuncio indiretto alla mortalità dell'uomo e viene vissuta come una violazione dell'identità, in quanto parte di essa è formata dai rapporti che sono stati intessuti con l'altro. La perdita dell'identità espone l'uomo all'ignoto, al non anticipato, a causa della scomparsa delle ricorrenze che ci costituiscono ad ogni istante. Il risultato di questo avvenimento, di questo crollo della prevedibilità, è ambiguo. Da un lato il desiderio di prevedibilità assoluta è un modo di negare la vita; dall'altra parte, però, uno smarrimento radicale, un'incapacità di trovare punti di riferimento, può abolire completamente il processo di generazione dell'identità. Secondo Bitbol, il fatto che la propria morte sia irrepresentabile si manifesta negli stessi tentativi di rappresentarla, al cinema o nei fumetti. Questi tentativi consistono nel delineare un'immagine visibile della non-esperienza, un'immagine paradossale di ciò che vive l'essere già morto²⁰⁶.

L'ultima immagine, tragica, è semplicemente costituita da un rettangolo nero e senza parole, che si propone di rappresentare l'essere-morto del personaggio sotto l'aspetto di una non-visione e di una non-esperienza. L'effetto è sorprendente, e anche straziante; per un momento, non si può fare a meno di seguire il personaggio sino alla fine del suo processo di morte. Ma si capisce dopo che questa rappresentazione del non-esistere è fallita, poiché anch'essa è esperita²⁰⁷.

Sembra dunque, secondo Bitbol, che attraverso l'esperienza della non-esperienza l'uomo si senta un essere eccezionale che sfugge alla regola della morte. Proprio su questa tesi si appoggiano i meccanismi del diniego della morte: si esorcizza la paura della morte dubitando della sua realtà. Un altro modo, più ragionevole secondo Bitbol, di schivare la paura della morte è il progetto di accedere a un'immortalità simbolica, come per esempio l'immortalità biologica attraverso la procreazione, o l'immortalità creativa attraverso le produzioni intellettuali o sociali, che perpetuano un frammento dell'identità del soggetto. Evitando di provare ad accedere ad una

²⁰⁶ Cfr. Bitbol Michel, *Paura della morte e esperienza del futuro*, in *Quaderni degli argonauti*, n. 1, 2017, pp. 17-24

²⁰⁷ Bitbol Michel, *Paura della morte*, cit. pp. 17-24

di queste immortalità, secondo Bitbol, si mette l'uomo di fronte ad una paura che non si capisce e ciò la rende ancora più intensa. La paura della morte, che sostiene di avere un oggetto chiamato morte, ma che definisce paradossalmente come nulla l'aspetto che questo oggetto mostra al soggetto della paura, diventa allora quasi indistinguibile dall'angoscia. Bitbol, a questo punto, associa questo nulla allo stesso futuro, come un nulla che l'uomo non può percepire, che non sappia già. Come la morte il futuro rimane invisibile e intangibile, si può solo prevedere usando l'immaginazione o la valutazione probabilistica. Secondo Bitbol, dunque, la paura della morte è strettamente legata all'identità personale di ogni uomo, che si sente destabilizzata dal nulla futuro che la attende²⁰⁸.

Anche Elias, in un articolo dal titolo *La paura della morte*, afferma che la paura della scomparsa personale sembra essere una delle componenti costitutive della paura della morte. Un secondo aspetto che la compone, riguarda invece cosa accadrà dopo la morte, cosa succederebbe se fossimo immortali, con la punizione che si immagina venga inflitta per i peccati commessi in questa vita. Secondo Elias la paura della morte non consiste solamente nella paura della scomparsa, ma anche, e in misura sempre maggiore, del timore per l'incertezza su ciò che può accadere dopo la morte. Entrambe queste componenti sono molto antiche e legate allo sviluppo delle società umane e della coscienza, in particolare riguardo la paura di una punizione dopo la morte. Ed è proprio questa coscienza, questa capacità di pensare la morte che, secondo Elias, è una delle caratteristiche principali dell'uomo rispetto a tutti gli altri animali e uno dei motivi per cui egli teme così tanto la morte²⁰⁹.

Vovelle, nel suo libro *La morte e l'Occidente*, commentando la riscoperta della morte avvenuta a partire dagli anni Cinquanta, osserva che la morte non è stata addomesticata, che la riappropriazione non è stata rassicurante. È ben presto spuntata una morte diversa, chiamata aggressione, violenza, angoscia e carneficina, una morte che fa paura, in particolare sono state molto significative le immagini delle due guerre mondiali che hanno alimentato la paura nell'uomo. Vovelle, a conclusione del suo libro, prospetta un avvenire in cui la morte sarà di nuovo addomesticata, solo se si restituisce al morente la sua morte²¹⁰.

Verranno ora presentate due strategie contemporanee per combattere la paura della morte: la strategia dell'utilizzo dell'ironia e del black humor nella campagna social di Taffo Funeral

²⁰⁸ Cfr. Bitbol Michel, *Paura della morte*, cit. pp. 17-24

²⁰⁹ Cfr. Elias Norbert, *La paura della morte*, in *Cambio*, vol. 8, n. 16, 2018, pp. 159-166

²¹⁰ Cfr. Vovelle Michel, *La mort et l'Occident*, cit. pp. 679-689

Service, impresa funebre di Roma diventata famosa sui social grazie ai suoi irriverenti post; e l'immortalità digitale, ossia quel fenomeno che sta diventando sempre più frequente sui social di trovarsi di fronte a profili di persone decedute, che però rimangono "vive" e presenti nel web.

3.2.1 La strategia dell'ironia

Taffo Funeral Service è un'impresa funebre romana che esiste sul mercato italiano da diversi decenni, ma dal 2009 è gestita principalmente da Alessandro Taffo. Riccardo Pirrone, social media manager di Taffo e principale ideatore della loro campagna, nel suo libro *Taffo. Ironia della morte*, dichiara che quando entrò in contatto con l'azienda per la prima si trovarono subito d'accordo sul messaggio da trasmettere: "la morte è ciò che ci accomuna tutti, siamo tutti uguali di fronte a essa e quindi uniti e sullo stesso piano anche in vita"²¹¹. Nasce così la comunicazione estremamente innovativa di Taffo Funeral Service. Pirrone e Taffo, con l'idea di strappare una risata, riescono a far conoscere quello che sono, prima ancora di quello che vendono, distogliendo l'attenzione dalle contingenze che portano ad usufruire dei loro servizi. Secondo Pirrone, chi lavora all'interno di un'agenzia funebre ha a che fare con la morte tutti i giorni, ma questo non significa che ne sia immune o che sviluppi una sorta di barriera cinica nei suoi confronti, anzi, affrontare in questo modo la morte dà la possibilità di apprezzare molto di più la vita e invoglia a comunicare questo messaggio alle persone. Con i suoi post Taffo parla ovviamente del settore funebre, ma non c'è bisogno di ricordare alle persone che dovranno morire o che un loro caro potrebbe andarsene. Quello che, secondo Pirrone, si vuole comunicare sono i valori della vita: attraverso la morte si tiene a ribadire quanto sia importante e preziosa la vita, e che sì, niente è eterno, ma questo non significa che non possa essere bello. La collaborazione tra Pirrone e Taffo inizia nel 2016 e il primo post è stato un contest a cui potevano partecipare tutti coloro che seguivano la pagina. Pirrone ha fatto finta che il social media manager di Taffo fosse passato a miglior vita e che per questo motivo l'agenzia, ne stesse cercando uno nuovo²¹².

²¹¹ Pirrone Riccardo, *Taffo. Ironia della morte. Riderne è l'unico modo per uscirne vivi*, Baldini + Castoldi, 2020, p. 16

²¹² Cfr. Pirrone Riccardo, *Taffo. Ironia della morte*, cit. pp. 16-17



Dopo questa partenza che riscuote grande successo, molti post si sono susseguiti, alcuni ironici, altri a scopo sociale e altri più emozionali, diversi hanno fatto crescere la community in fretta o aperto discussioni. Pirrone dichiara che rompere il ghiaccio con un argomento così spinoso non è stato semplice, la linea editoriale negli anni si è evoluta ed è cambiata anche in base alle preferenze del pubblico. Al momento Taffo conta più di 370.000 follower su Facebook e più di 183.000 su Instagram. Il messaggio di fondo nella comunicazione di Taffo è semplice e diretto: scherzare sulla morte è l'unico modo per non averne paura. Da una parte è vero, lavorare in un'agenzia funebre costringe a farsi coraggio perché la morte la si affronta ogni giorno; dall'altra parte, però, bisogna anche considerare la questione sotto il profilo filosofico perché alla fine la morte unisce tutti gli uomini. Taffo non scherza solo sulla morte, ma invita anche a godere della vita perché è l'unica che si ha. Da questo concetto si è sviluppata tutta la sua comunicazione social, sono stati individuati dei punti specifici, studiati e analizzati. Secondo Pirrone, le fondamenta della comunicazione di Taffo sono: l'ironia, il cinismo, l'uguaglianza e la bontà. Può sembrare un paradosso, ma persino la comunicazione di un'agenzia di pompe funebri può essere originale, fuori dagli schemi e puntare al coinvolgimento del cliente, pur senza rinunciare alla professionalità e al rispetto di un momento intimo e doloroso come la morte. Nessuno vuole sentirsi ricordare che la propria morte o quella di un proprio caro può arrivare in qualsiasi momento, per questo i testi nei post di Taffo spesso recitano: *Ci vediamo il più tardi possibile*; oppure: *Non fateci lavorare anche oggi*. Pirrone decide di sviluppare la comunicazione su punti alle volte molto forti, spinti, che si basano sul black humor e soprattutto sullo sradicamento dei

luoghi comuni, sul prendere in giro le figure di spicco o, più spesso, sul far presente, in modo ironico, che nulla è per sempre²¹³.

Taffo utilizza il black humor per ribaltare i tabù e le regole non scritte, gli argomenti a cui la società è sensibile. Lo scopo è quello di creare ilarità, mettendo in luce gli aspetti ridicoli di argomenti altrimenti per nulla divertenti, come la morte, oppure la guerra, le malattie e più in generale tutte quelle cose di cui si parla a bassa voce. Sono i temi sui quali di solito non si scherza e che possono urtare la sensibilità delle persone. Con il passare del tempo e grazie al proliferare dei mass media, di internet e dei social, il black humor è diventato un tipo di satira socialmente accettata e non più visto come una comicità malsana e immorale. Parlare del macabro, secondo Pirrone, aiuta a esorcizzare le paure intrinseche della natura umana, e l'umorismo che ne consegue è liberatorio. La maggior parte dei post di Taffo si basano sul real time marketing, ossia una comunicazione che si ispira a fatti di cronaca, che riprende i trend del momento o le notizie salienti di cui tutti parlano. Si utilizza dunque il trend per dare forza ai propri prodotti o servizi e, grazie a questa strategia di comunicazione, è facile che i contenuti diventino virali. Pirrone dichiara che affrontare tematiche sociali, politiche o culturali facendo del black humor è difficile perché ci sono delle regole da seguire per non urtare la sensibilità delle persone e bisogna sempre tenere conto del contesto e del momento storico²¹⁴.

Il 17 maggio 2017, durante la Giornata Mondiale contro l'Omofobia, Taffo pubblica un post sui social che annuncia la sua partecipazione al Gay Pride di Roma. Nell'immagine l'omofobia è



²¹³ Cfr. Pirrone Riccardo, *Taffo. Ironia della morte*, cit. pp. 31-37

²¹⁴ Cfr. Pirrone Riccardo, *Taffo. Ironia della morte*, cit. pp. 43-46

stata letteralmente seppellita. Il copy recita: Per la #giornatamondialecontroomofobia abbiamo deciso di scendere in strada, prendere la pala, abbandonare il nero e sfilare in un arcobaleno²¹⁵.

Uno dei post di Taffo più condivisi in assoluto è dedicato alle elezioni. Pirrone, mentre ascoltava le promesse pre-elettorali, si accorge che ogni discorso si concludeva con la frase: "Italiani, vi aspettiamo alle urne". Da qui questo famoso post²¹⁶:



Il brand diventa celebre sui social anche grazie ad una serie di frasi che ironizzano la morte e si riferiscono alla normale vita di ogni uomo²¹⁷.



²¹⁵ Cfr. Pirrone Riccardo, *Taffo. Ironia della morte*, cit. p. 54

²¹⁶ Cfr. Pirrone Riccardo, *Taffo. Ironia della morte*, cit. p. 106

²¹⁷ Cfr. Pirrone Riccardo, *Taffo. Ironia della morte*, cit. pp. 160-161

In un'intervista Alessandro Taffo, alla domanda su quale opinione abbia oggi sulla morte risponde che ha sempre temuto la morte e non può dire di averla esorcizzata. Vivendo quotidianamente il dolore degli altri e la possibilità di perdere la vita per una banalità gli fanno rispettare e temere questo evento. Taffo ritiene che la vita sia un'avventura e, nonostante si cerchi di viverla con la consapevolezza, un giorno quel momento arriverà. Si cerca di far finta che quel momento non arrivi mai, si cerca di viverla con serenità, ma rimane sempre uno dei pensieri che affligge l'uomo. Invece Taffo, alla domanda se questa strategia funzioni a livello commerciale, ha risposto così²¹⁸:

Oggi siamo l'impresa funebre più famosa d'Italia. Possiamo dirlo? Tanto è vero che, chi più chi meno, anche qualche familiare che comunque non potrebbe sta facendo di tutto per tenere legato a sé questo grande cognome che abbiamo creato noi. Sì, dal punto di vista commerciale funziona, c'è stato un aumento del fatturato legato anche a questa logica pubblicitaria. Quindi non è dato solo dalle campagne social, ci sono state una serie di occasioni che hanno permesso all'azienda di crescere²¹⁹.

3.2.2 L'immortalità digitale

In Occidente si vive ancora all'interno di un contesto sociale e culturale che rifiuta tassativamente il pensiero della mortalità e tiene a debita distanza il corpo dei defunti. Parlare di morte viene considerato inopportuno, macabro e di cattivo gusto. Basta pensare alla ricca varietà di eufemismi, metafore e parafrasi che permettono di evitare di pronunciare la parola morte, tenendo ferma l'estraneità del caro estinto dalla società dei vivi, come per esempio "scomparso", "andato", "mancato" e "passato". In Italia si è diffusa la formula "stroncato da un male incurabile", per indicare il decesso in seguito ad una patologia tumorale. Il verbo stroncare rimanda subito ad un'azione violenta che, senza alcun preavviso, interrompe il placido corso della vita. Ciò che stronca la vita è il tumore inteso come male incurabile, da cui si deduce l'idea di una sconfitta a seguito di una strenua lotta durante cui si è combattuto un nemico, un male appunto, venuto a importunarci dall'esterno. Le ingegnose strategie che routine e linguaggio quotidiano adottano con l'obiettivo di nascondere il pensiero della mortalità vengono vanificate dalla cultura

²¹⁸ Cfr. Pirrone Riccardo, *Taffo. Ironia della morte*, cit. pp. 26-27

²¹⁹ Pirrone Riccardo, *Taffo. Ironia della morte*, cit. pp. 27-28

digitale, in un mondo in cui le tecnologie di connessione come il wireless, il cloud e la banda larga rendono capillare e pervasiva la dimensione online²²⁰.

La morte è presente dappertutto nell'ambiente digitale: nei social network, tra i selfie su Instagram, dove trova un suo specifico spazio tramite hashtag divenuti popolari, nei video amatoriali in diretta, nelle immagini sui quotidiani in Rete, in molteplici siti internet e blog. Questa sua onnipresenza online, messa in relazione con il fenomeno della rimozione offline, determina un oscillare caotico tra la riscoperta del ruolo ch'essa ricopre nella vita di tutti i giorni e la deriva ultima in una sua spettacolarizzazione mediatica che la banalizza e la fagocita una volta per tutte²²¹.

Davide Sisto, nel suo libro, dedicato alla *Digital Death, La morte si fa social: immortalità, memoria e lutto nell'epoca della cultura digitale*, riporta le parole di Eran Alfonta, amministratore delegato di Willook e ideatore di *If I Die*, un'applicazione che offre la possibilità di preparare videomessaggi e testi scritti di commiato, i quali verranno pubblicati su Facebook una volta deceduti. Alfonta sostiene che siamo su Facebook prima di nascere, nelle immagini delle ecografie prenatali condivise dai nostri genitori. Poi, nasciamo su Facebook, cresciamo su Facebook, ci sposiamo e divorziamo su Facebook. Il tutto viene testimoniato quotidianamente con messaggi, fotografie e video. Non c'è, pertanto, secondo Alfonta, niente di strano nel morire anche su Facebook. Stacey Pitsillides, ricercatrice universitaria e designer inglese, introduce così *Digital Death*, sito web di sua ideazione che raccoglie articoli, statistiche, interviste, video incentrati sul legame tra cultura digitale e la morte, con un interesse specifico per i cambiamenti che ha subito l'immagine nel passaggio dall'analogico al digitale: "La morte è una parte della vita e la vita è divenuta digitale". La morte è dunque diventata digitale, combinando insieme il privato con il pubblico, l'individuale con il collettivo, il reale con il virtuale. E, pertanto, secondo Sisto, ritrovando quella sua dimensione comunitaria, sacrificata nel corso del Novecento man mano che i malati terminali sono stati isolati nelle strutture ospedaliere, i morti nei cimiteri in un angolo appartato delle città e i dolenti per un lutto, infine, nelle loro dimore private, all'interno di cui soltanto è consentita la manifestazione temporanea della propria sofferenza²²².

Con il concetto di immortalità digitale si intende, in primo luogo, la fama duratura in virtù della preservazione e della trasmissione delle idee, proprio come avviene per cosiddetta

²²⁰ Cfr. Sisto Davide, *La morte si fa social: immortalità, memoria e lutto nell'epoca della cultura digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018, pp. 9-15

²²¹ Sisto Davide, *La morte si fa social*, cit. p. 12

²²² Cfr. Sisto Davide, *La morte si fa social*, cit. pp. 12-15

immortalità ordinaria, solo che questa avviene tramite gli strumenti digitali. Può sembrare qualcosa di fantascientifico e visionario e ricordarci l'episodio *Be Right Back* di *Black Mirror*, popolare serie televisiva britannica divenuta il punto di riferimento per gli appassionati delle distopie, ma in realtà secondo gli studiosi della *Digital Death*, l'immortalità digitale sarà a portata di mano già entro questo secolo e se ne potrà liberamente disporre senza neanche rendersene conto. *Be Right Back* racconta la storia di una giovane coppia inglese, Martha e Ash, una vita coniugale come tante, almeno fino al giorno in cui Ash muore per un incidente stradale. Martha, a pezzi per la perdita, si lascia convincere da un'amica a installare sul computer un software che le permette di continuare a comunicare con il compagno deceduto, ossia ricrea il profilo del caro estinto con la sua specifica personalità e con il suo stile comunicativo, rielaborando le parole e le immagini da lui condivise sui social network, nelle chat e nelle mail private. L'obiettivo è quello di fornire a chi è in lutto uno strumento efficace per mezzo del quale lenire la sofferenza immediata legata alla separazione. Per quanto surreale sia la situazione, Martha non si accontenta di chattare e vorrebbe risentire la voce del compagno. Il software rielabora tutti i video che la coppia ha registrato nel corso degli anni e ricrea artificialmente la tonalità vocale del ragazzo. Nei giorni seguenti la ragazza si isola sempre di più da parenti e amici, uscendo di casa da sola e conversando al telefono con la voce di Ash. Il passaggio successivo è ancora più estremo: il defunto può tornare dalla sua compagna con un corpo artificiale anonimo che va attivato, seguendo specifiche istruzioni. Per casa comincia, così, a muoversi un Ash artificiale, privo di metabolismo e senza bisogno di nutrirsi e dormire. La sua immagine è la riproduzione delle fotografie ritoccate su Instagram. Martha però si rende presto conto che Ash artificiale è solo un accenno di ciò che era prima, che è l'interprete di qualcosa che lui faceva senza pensare. Il corpo artificiale finisce così in soffitta, ma pronto ad essere riattivato ogniqualvolta il peso del lutto torni a farsi insopportabile²²³.

Tutto questo ci può apparire irrealistico e utopico, ma vi è ben poco di fantascientifico e visionario. Nel 2000 Gordon Bell e Jim Gray, due celebri ricercatori della Microsoft, scrivono un breve saggio in cui sostengono che l'immortalità digitale è molto vicina. Il primo tipo di immortalità è a senso unico: permette di comunicare con il futuro tramite ciò che si è prodotto in vita. Il secondo tipo di immortalità è invece a doppio senso: permette di comunicare con il futuro tramite ciò che si è prodotto in vita, dando però anche l'opportunità di continuare ad imparare ed evolvere. Non si accontenta, cioè, di quello che si è stati durante la vita effettiva e di quello che si è lasciato in eredità. Per realizzare questa immortalità a doppio senso occorre,

²²³ Cfr. Sisto Davide, *La morte si fa social*, cit. pp. 33-35

secondo i due ricercatori, convertire parte di sé in informazioni e dati, che vanno registrati e digitalizzati con i media odierni. Bell, per esempio, in vista di questo obiettivo si è impegnato a registrare ogni singolo avvenimento della sua vita, conservando addirittura ricette mediche, scontrini e i file in pdf di tutte le pagine web visitate. Sono in molti a credere che questi esperimenti siano *creepy* o, in alternativa, la bizzarra conseguenza del fanatismo tecnologico di qualche nerd che non ha chiare le caratteristiche dello spazio pubblico in cui vive. In realtà, sono in costante aumento le invenzioni tecnologiche che cercano di realizzare l'immortalità digitale. L'obiettivo comune è far sopravvivere, sotto forma di spettro digitale, la propria identità alla morte oggettiva di chi l'ha incarnata nel corso della vita. Il punto di partenza è lo statuto paradossale del morto, quella dialettica tra presenza e assenza che, se tecnologicamente manipolata, può agire attivamente al di fuori della statica immagine fotografica che, fino a oggi, ha assorbito la sua esistenza. Ci sono diversi progetti che, ispirati alle avventure di Martha e Ash, stanno realizzando concretamente ciò che fino a qualche anno fa sembrava inverosimile e irrealizzabile: la prosecuzione della vita digitale oltre la propria morte²²⁴.

Jean Baudrillard, nel 1976, pubblica *Lo scambio simbolico e la morte*, un testo fondamentale per capire alcune delle innumerevoli motivazioni che sono alla base della rimozione socioculturale della morte in Occidente. In particolare, scrive:

A poco a poco i morti cessano d'esistere. Essi sono respinti fuori della circolazione simbolica del gruppo. Non sono più esseri a pieno titolo partner degni di scambio, e glielo si fa ben vedere proscrivendoli sempre più lontano dal gruppo dei vivi, dall'intimità domestica al cimitero, primo raggruppamento ancora al centro del villaggio o della città, poi primo ghetto e prefigurazione di tutti i ghetti futuri, respinti sempre più lontano dal centro verso la periferia, infine in nessun posto come nelle nuove città o nelle metropoli contemporanee, in cui nulla è più previsto per i morti, né nello spazio fisico né nello spazio mentale²²⁵.

Secondo Sisto, la fuga generale dai cimiteri è oggi vanificata dall'onnipresenza invasiva dal più grande cimitero che vi sia al mondo: Facebook. Accessibile da qualsiasi luogo dotato di wi-fi o di connessione dati, quindi tramite qualsivoglia computer o altro device, Facebook, con i suoi due miliardi di utenti attivi al mese, conta attualmente oltre cinquanta milioni di utenti deceduti, il cui unico elemento in comune consiste nel rispetto delle regole comportamentali accettate una volta iscritti al social network. Se le previsioni sono corrette e se, soprattutto, Facebook a fine secolo

²²⁴ Cfr. Sisto Davide, *La morte si fa social*, cit. pp. 35-38

²²⁵ Baudrillard Jean, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 139

sarà ancora attivo, il social network più popolare al mondo diventerà, tra qualche decennio, una distesa di profili fantasma, quindi di pensieri, fotografie, video e ricordi di persone che non ci sono più, a totale portata di mano di chi è rimasto ancora in vita e si ritrova circondato da tutti questi spettri²²⁶. Secondo Sisto, il profilo Facebook, al cui interno vi sono scambi dialogici, immagini fotografiche e riprese audiovisive, è testimonianza oggettiva di vita autentica. Ogni particolare presente nella timeline dell'utente deceduto acquista spiegazione, storia e senso perché ciascuno dei suoi amici e parenti è dimostrazione del fatto che la persona era viva. Tutto ciò che si ritrova dentro il profilo Facebook di un individuo deceduto pone nella condizione di non credere di essere ora in presenza di una vita interrotta. Il social network, infatti, è il luogo per eccellenza dell'interazione continua con le altre persone, dell'esistenza di identità interconnesse che vivono in virtù dello scambio dialogico con gli altri e della cooperazione nelle singole narrazioni. D'altro canto, non c'è modo, attualmente, più diretto di fare esperienza della morte. Sisto conclude il suo libro soffermandosi sul fatto che la cultura digitale acquisisce un ruolo fondamentale, senza volerlo, in relazione al nostro rapporto accidentato con la morte²²⁷.

Il web, a partire dai social network, dà l'opportunità a ciascuno di noi di cominciare a scendere a patti con la propria mortalità, nonché alla *Death Education* di disporre di uno strumento in più con cui educare le persone a gestire la propria esistenza rendendole consapevoli che quell'esistenza non è destinata a durare per sempre. Quindi, offre l'occasione per reinserire l'elaborazione del lutto all'interno di una dimensione comunitaria e protettiva, per ragionare sul destino della nostra identità quando non saremo più vivi, per riflettere con più attenzione a proposito della fragilità della vita²²⁸.

3.3 Nuove rappresentazioni della morte

L'uomo, la cui immaginazione è creativa, non ha abbandonato la morte a se stessa, senza commenti e parole. Attraverso la letteratura, il cinema, l'arte e l'architettura, la morte è stata dominata, e non le è stata lasciata l'ultima parola. Douglas Davies, nel suo libro *Morte, riti, credenze* del 1996, riflette sulla presenza di immagini della morte nei media, in particolare le immagini pubbliche, regolarmente rappresentate dal cinema e dal teatro, forniscono un ricco spettro di svaghi che costituiscono una risposta al lutto e alla perdita. Per esempio, riflette Davies,

²²⁶ Cfr. Sisto Davide, *La morte si fa social*, cit. pp. 70-74

²²⁷ Cfr. Sisto Davide, *La morte si fa social*, cit. pp. 133-135

²²⁸ Sisto Davide, *La morte si fa social*, cit. p. 134

la televisione è stata il mezzo più significativo per presentare i problemi della morte ad un numero crescente di spettatori, dato che il materiale, sia narrativo che reale, ha avuto la possibilità di raggiungere milioni di famiglie. Anche la musica è uno dei mezzi più efficaci per diffondere l'emozione tra la gente e, come ogni individuo nella sua esperienza, soprattutto per quanto riguarda la morte. La musica dura solo un attimo, mentre la scultura resiste al passare del tempo. Un chiaro esempio sono le piramidi e altri mausolei, che continuano a commemorare i morti molto tempo dopo che le parole dei canti funebri sono state dimenticate; ma anche altre decorazioni funebri forniscono un mezzo per esprimere gli atteggiamenti nei confronti della morte²²⁹.

L'arte, nel suo complesso, non solo offre uno dei principali mezzi per la riflessione umana sulla morte, ma costituisce anche un'opposizione ad essa, poiché la creatività umana si impegna contro la morte attraverso la pittura e la scultura. Dal ritratto medievale della vita come danza, con la morte sullo sfondo, fino alle rappresentazioni esistenziali più moderne della morte, attraverso un'ampia varietà di simboli della desolazione, gli artisti si esprimono contro la morte, a nome degli altri uomini²³⁰.

I poeti sono i primi ad usare parole di autoconsapevolezza per esprimere le emozioni umane, soprattutto l'amore e la morte. Da secoli, osserva Davies, la poesia interpreta la morte come fine della vita, e si sforza allo stesso tempo di conferire un alto valore alla vita vissuta. Si evidenzia il fatto che la poesia sia all'avanguardia nell'esprimere parole contro la morte, ci sono moltissimi poemi che hanno posto la vita al primo posto, contro la sua negazione, la morte. Davies osserva che, alla fine del XX secolo, le "parole contro la morte" si spostano dall'ambito del sacro a quello del profano. Anche se molte di esse sono ancora ispirate alla teologia, non per questo sono meno poetiche o esplicitamente terapeutiche. Una volta l'orientamento generale nei confronti della morte era per tradizione profondamente religioso, ma nella società contemporanea si è trasformato in svariati atteggiamenti tra loro diversi. La risposta di adattamento, osserva Davies, è in genere caratteristica delle persone o dei gruppi socialmente realizzati. La mescolanza di approcci tradizionali e innovativi, religiosi e laici, artistici e idiosincratici nei confronti dei funerali, che sta ora emergendo in molte società contemporanee avanzate, può essere interpretata non soltanto come segno della laicizzazione, ma anche dell'umana ricerca del significato. Inoltre, queste forme innovative possono contribuire in modo

²²⁹ Cfr. Davies Douglas, *Morte, riti, credenze. La retorica dei riti funebri*, Torino, Mondadori, 2000, trad. it. *Death Ritual and Belief: the rhetoric of funerary rites*, 1996, pp. 79-84

²³⁰ Davies Douglas, *Morte, riti, credenze*, cit. pp. 85-86

decisivo a quel senso di conquista che è stata la caratteristica dei migliori riti funebri tradizionali. Secondo Davies, sarebbe errato pensare che nelle società di cultura tradizionalmente cristiana, ad esempio, i riti funebri rappresentino solamente un tentativo antiquato basato sul passato, in via di esaurimento. Se molti gruppi hanno adottato il rituale come strumento efficace, come terapia o rappresentazione, le possibilità di un rituale laico non sono state trascurate. Davies prospetta che negli anni successivi si sarebbe sviluppata una dimensione sempre più popolare e laica ed è proprio quanto è avvenuto²³¹.

Michel Vovelle, nel suo libro *Immagini e immaginario nella storia. Fantasmi e certezze nelle mentalità dal Medioevo al Novecento*, opera che scrive dopo il suo principale studio sulla morte *La morte e l'Occidente*, dedica un capitolo alla rappresentazione della morte e dell'aldilà nei fumetti. Al termine del suo primo studio, arrivato ad esaminare le rappresentazioni contemporanee, a Vovelle è parso che il fumetto fosse una fonte di cultura popolare che lo storico del XX secolo non dovrebbe trascurare. Egli per prima cosa distingue tra il fumetto italo-francese e quello americano, inoltre suddivide anche le diverse fasce d'età verso cui si riferisce il fumetto, come quello per adulti o quello per tutte le età. La Morte, osserva Vovelle, nel fumetto non è né dio né diavolo. Si assiste all'intento di ricostruire un sistema che sia eterodosso, benché dipendente dalle eredità storiche. Per esempio, nel fumetto *The Birth of Death*, Dio, principio iniziale della creazione, fa pesare, in parte ingiustamente, sugli uomini la sua collera, ponendoli sotto la tremenda potestà della morte. Questa è la signora del gioco e la regolatrice del mondo. In questo fumetto, osserva Vovelle, come in altri, si trova la tentazione, più originale e indubbiamente significativa, di creare un'istanza superiore e collegiale per la regolazione dell'universo: qualunque ne sia il nome essa sarà una sorta di mafia celestiale, astuta e sleale, che si serve dell'aiuto, sulla terra, di sicari. Se Dio e diavolo svaniscono, la Morte personificata continua ad avere una sua presenza. Spesso, secondo Vovelle, la rappresentazione della morte e dell'aldilà nel fumetto è legata a un immaginario magico. Si assiste dunque a una sorta di ritorno della magia, che permette il passaggio tra il quotidiano e il fantastico. Le procedure tradizionali di comunicazione contano assai poco in un universo dove il contatto ha luogo per prima cosa attraverso l'espedito dell'apparizione. Non stupisce, in tutto questo, l'evanescenza della religione e l'inesistenza di Dio in questo universo, restano solamente dei residui di questo immaginario. Il mondo, secondo Vovelle, che questi fumetti rappresentano è un mondo che ignora l'inferno, il paradiso e il Giudizio. L'inferno esisterebbe, ma sulla terra. In realtà l'autentica paura non rimanda a un aldilà che viene immaginato come un viaggio, ma essenzialmente rinvia

²³¹ Cfr. Davies Douglas, *Morte, riti, credenze*, cit. pp. 86-94

alla morte e all'angoscia che, dinnanzi ad essa, è la nostra. Il che non significa, secondo Vovelle, che il sistema del mondo al quale implicitamente il fumetto si riferisce non comporti castighi e ricompense. La provvidenza esiste, anche se non c'è nessuno che ne garantisca l'ordine. Sebbene il castigo divino non appaia, una giustizia immanente assicura l'organizzazione dell'ordine terrestre. In effetti, se la morte violenta continua ad occupare un posto enorme, certi aspetti della morte banale hanno un posto privilegiato. Secondo Vovelle questo spiega l'importanza crescente del medico a scapito del prete²³².

All'inizio il medico conserva l'aspetto che aveva nel XIX secolo: quello del notabile, specialista della morte. Salvo che, spinto dalla curiosità, non decida di incontrare gli esseri di un altro mondo. Ma il suo ruolo si trasforma: riflettendo la contestazione del "potere medico", egli diventa il manipolatore di apparecchi, padrone della vita e della morte²³³.

Attraverso queste trasposizioni o rappresentazioni dirette del sistema che regola la morte, si delinea, in filigrana una lettura dei rapporti sociali o familiari davanti alla prova del trapasso. Secondo Vovelle, leggendo i fumetti, appare chiaro che ci sia una notevole evoluzione dell'immagine della donna e del suo rapporto con la morte. secondo la tradizione storica la donna è la vittima designata e passiva delle potenze della morte. Invece, nei fumetti spesso accade che la donna si identifichi con la morte, diventando lei stessa la temuta mietitrice. Per concludere, si può affermare che Vovelle utilizza questa riflessione sul fumetto per parlare di cultura popolare e cercare di capire se questa possa rispecchiare una nuova immagine della morte che va diffondendosi sempre di più²³⁴.

3.3.1 Qualche esempio

La prima opera che verrà presa come esempio di una nuova rappresentazione della morte è la pièce teatrale *L'Etat de siège* di Albert Camus del 1948. Camus, scrittore francese nel 1913, rimane prestissimo orfano di padre, morto nella battaglia della Marna, conosce un'infanzia e una giovinezza di stenti. Tuttavia si distingue negli studi universitari, che non riesce a compiere per il cattivo stato di salute e per il continuo lavoro cui era costretto. Segue la sua vocazione di scrittore e di giornalista, prima ad Algeri, dove pubblica i primi saggi (*L'Envers et l'Endroit*, 1938; *Noces*,

²³² Cfr. Vovelle Michel, *Immagini e immaginario nella storia. Fantasmi e certezze nelle mentalità dal Medioevo al Novecento*, Roma, Editori riuniti, 1987, pp. 299-308

²³³ Vovelle Michel, *Immagini e immaginario nella storia*, cit. p. 308

²³⁴ Cfr. Vovelle Michel, *Immagini e immaginario nella storia*, cit. pp. 308-314

1939), poi a Parigi. Antifascista e aderente al partito comunista fin dal 1934, partecipa in Francia attivamente alla Resistenza ed è stato giornalista e direttore di *Combat* (1944-48). Nel frattempo, pubblica alcune fra le sue opere migliori, come i romanzi *L'Étranger* (1942) e *La Peste* (1947), i drammi *Le Malentendu* e *Caligula* (1944) e il saggio sull'assurdo *Le mythe de Sisyphe* (1944). Dal 1948 sembra allontanarsi dalla politica militante, cui ritorna però nel 1955-56 per i fatti di Algeria. Si dedica sempre di più alla letteratura e al teatro, con opere che suscitano continue polemiche: i saggi *L'Homme révolté* (1951), i racconti *La Chute* (1956) e *L'Exil et le Royaume* (1957). Già nel 1957 - tre anni prima della morte in un incidente automobilistico - il premio Nobel ne consacra la fama, come una delle più forti personalità della letteratura contemporanea²³⁵.

Con *L'Etat de siège* (Lo stato d'assedio), spettacolo in tre parti, andato in scena il 27 ottobre 1948 con la regia di Jean-Louis Barrault, Camus, come lui stesso osserva ironicamente, fa il pieno dell'unanimità della critica: nel senso di una corale e compatta stroncatura. *L'Etat de siège* dimostra la presenza di diversi livelli del pensiero di Camus e il loro confronto sul tema dell'assurdo e della rivolta. Pochissimo tempo dopo la pubblicazione de *La Peste*, Barrault mette in scena la pièce di Camus. Il romanzo aveva diviso la critica e riscosso grande successo di pubblico. Nel romanzo la peste viene annunciata da un grande invasione di topi, mentre ne *L'Etat de siège* la Peste si incarna in un personaggio maschile, affiancato da una segretaria, la Morte²³⁶. Nell'avvertenza che precede il testo Camus, parlando della genesi della pièce, dichiara:

Si trattava, insomma, di immaginare un mito comprensibile per tutti gli spettatori del 1948. *Lo stato d'assedio* è l'illustrazione di questo tentativo che – ho la debolezza di credere – meriterebbe un certo interesse. Ma:

I – Sia ben chiaro che, qualunque cosa sia stata detta, *Lo stato d'assedio* non è, in nessun modo, un adattamento teatrale del mio romanzo *La Peste*.

II – Che non si tratta di una pièce di struttura tradizionale, ma di uno spettacolo creato con l'ambizione dichiarata di fondere tutte le forme di espressione drammatica, dal monologo lirico al teatro collettivo, attraverso la pantomima, il semplice dialogo, la farsa e il coro²³⁷.

La Morte fa il suo ingresso nell'opera come una donna che indossa un'uniforme, con colletto e polsini bianchi e tiene in mano un taccuino. A fianco a lei sta la Peste, un uomo

²³⁵ Cfr. voce *Albert Camus* in Enciclopedia Treccani <https://www.treccani.it/enciclopedia/albert-camus>

²³⁶ Cfr. Rey Pierre-Louis, Recensione di Mazza Vincenzo, *Albert Camus et L'État de siege. Genèse d'un spectacle*, in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n. 3 2018, pp. 737-739

²³⁷ Camus Albert, *Tutto il teatro*, Milano, Bompiani, 2000, p. 171

corpulento, a testa nuda, che indossa un'uniforme con decorazione. La Morte uccide cancellando i nomi degli abitanti della città dal suo taccuino con un naturale e semplice gesto²³⁸. La scelta di Camus di rappresentare la Peste e la Morte sul palcoscenico è in linea con il pensiero di Nietzsche e di Artaud di un teatro essenziale, capace di risvegliare la profondità terrificante dionisiaca che si cela sotto l'immagine della bella e pulita rappresentazione apollinea. La pièce rappresenta un esperimento di teatro totale voluto da Camus e Barrault, come il nuovo uso del movimento e del suono. Una didascalia alla fine della prima parte presenta un suggestivo quadro apocalittico, sonoro e solenne, in un mondo di vanità e teatro delle crudeltà²³⁹.

In orchestra restano solamente le campane. Il ronzio della cometa riprende sommesso. Nel palazzo del Governatore riappaiono la Peste e la sua Segretaria. La Segretaria avanza, cancellando un nome ad ogni passo, mentre la batteria scandisce ognuno dei suoi gesti. Nada sghignazza, e la prima carretta di cadaveri passa cigolando. La Peste si erge a sommo dello sfondo e fa un segno. Tutto si ferma: movimento e rumore²⁴⁰.

Un secondo esempio di rappresentazione della figura della Morte è tratto dal film *Il settimo sigillo* del 1956 di Ingmar Bergman. Regista cinematografico e teatrale svedese, nato nel 1918, esordisce nella regia teatrale e a questa attività si dedica alternativamente anche dopo le sue affermazioni internazionali come regista cinematografico. Bergman è un regista tra i più prolifici, scriveva lui stesso i soggetti e le sceneggiature dei suoi film, tutti incentrati su una complessa problematica sviluppata con rigore e coerenza. Intratteneva con gli attori rapporti molto stretti, prolungando la collaborazione lungo molti film e concependo a volte le sceneggiature in relazione alle loro personalità. Il cinema di Bergman si presenta essenzialmente come una messa in scena del rapporto tra salvezza e caduta, autenticità e banalità, realtà e finzione, visto ora in forma di complessa dialettica, ora di insanabile frattura, ora di rebus indecifrabile²⁴¹.

Il settimo sigillo si può descrivere come un'affascinante danza macabra, un Medioevo immaginato sulla scorta di riferimenti esistenziali e teorici che a noi non appartenevano più e che pian piano hanno cominciato ad appartenerci di nuovo. È una galleria di personaggi che rispondono ognuno in modo diverso alle questioni di fondo di ogni filosofia e di ogni religione. Non si può fare a meno di avvertire una sensazione di morte durante la visione di *Il settimo sigillo*,

²³⁸ Cfr. Camus Albert, *Tutto il teatro*, cit. pp. 192-193

²³⁹ Cfr. De Gromard Marie-Gabrielle Nancey-Quentin, "L'État de siège." *un théâtre de la cruauté*, in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n. 4 2013, pp. 843-856

²⁴⁰ Cfr. Camus Albert, *Tutto il teatro*, cit. p. 201

²⁴¹ Cfr. voce *Ingmar Bergman* in Enciclopedia Treccani <https://www.treccani.it/enciclopedia/ingmar-bergman/>

per la reiterata simbologia del contesto storico, per il personaggio nero che tende a fare capolino spezzando le ipotesi narrative, ma anche per l'atmosfera dai toni cupi e minacciosi che viene introdotta già nell'incipit. Come il protagonista ammette di aver sentito la presenza della Morte, anche lo spettatore la sente sotto forma di ombra minacciosa, fin dall'inizio non può fare a meno di associare al Cavaliere la sua tetra compagna, e questo espediente dona al film la caratteristica di percorso obbligato²⁴².

CAVALIERE: Chi sei?

MORTE: Sono la Morte.

CAVALIERE: Sei venuto a prendermi?

MORTE: È già da molto tempo che ti cammino a fianco.

CAVALIERE: Me n'ero accorto.

MORTE: Sei pronto?

CAVALIERE: E' il mio corpo che ha paura, non io.

MORTE: Be', non c'è da vergognarsene.

Il Cavaliere si è alzato in piedi. Rabbrivisce. La Morte apre il suo mantello per avvolgerli le spalle.

CAVALIERE: Dammi ancora un po' di tempo.

MORTE: Dicono tutti così. Ma io non concedo proroghe.

CAVALIERE: Giochi a scacchi, non è vero?

Un bagliore di interesse si accende negli occhi della Morte²⁴³.



11 La partita a scacchi ne *Il settimo sigillo* di Bergman.

²⁴² Cfr. Marini Fabrizio, *Ingmar Bergman: Il settimo sigillo*, Torino, Lindau, 2007, pp. 93-94

²⁴³ Bergman Ingmar, *Il settimo sigillo*, Milano, Iperborea, 1994, p. 14

Block, il protagonista, ha avuto modo di vedere la Morte giocare a scacchi nelle pitture e lo ha sentito nelle canzoni popolari, ma la scacchiera compare in scena prima della Morte. La partita con la Morte avviene in un innaturale silenzio, in uno spazio che si sospende. La sconfitta è inevitabile come la morte, però Bergman vuole concedere un margine temporale nel quale giocare le proprie possibilità. Block gioca la sua partita sapendo di doverla perdere, come vive i suoi ultimi momenti consapevole dell'imminenza della morte. Nonostante il destino di Block sia segnato, egli conserva sino in fondo una non risolta forma di dubbio, unico elemento che getta una luce vitale, almeno intellettualmente, su un uomo morto da molto tempo. Si tratta dell'impossibilità di una risoluzione, nemmeno la Morte stessa ha le risposte, tutti elementi fondanti una poetica del dubbio, dove ogni elemento fornisce un apporto alla dialettica senza per questo concludere verso un'ipotesi di risposta soddisfacente o quanto meno definitiva²⁴⁴.

Un terzo esempio di rappresentazione della morte è tratto dal film *Il Senso della Vita*, del 1983, dei Monty Python, gruppo inglese di artisti del cinema e della televisione costituito nel 1969 da Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones e Michael Palin. A partire dalla fine degli anni Sessanta hanno rivoluzionato l'idea di comicità con un modello fondato sul *nonsense*, con una personale rilettura del music hall, sull'irrisione della borghesia e delle tradizioni della società inglese e sull'annientamento sistematico degli standard televisivi. L'esplosiva macchina comica è stata sempre sostenuta da una notevole capacità interpretativa²⁴⁵. Nell'autobiografia dei Monty Python, costruita a partire da una lunga intervista con i membri del gruppo e i loro collaboratori, la genesi del film *Il Senso della Vita* viene descritta in questo modo:

Il Senso della Vita fu venduto con una poesia e la proposta di budget. È una storia vera e il tizio della Universale – il cui nome a questo punto può essere reso pubblico, Ted Mount – voleva sapere cosa stavamo facendo. Non volevamo l'interferenza degli studios, ormai eravamo tutti consapevoli di come funzionasse Hollywood, così lo riassumemmo in una poesia che avevo scritto:

In questo film non manca nulla

È indovinato in tutte le mosse

Dal senso della vita e dell'universo

Alle ragazze con le tette grosse²⁴⁶.

²⁴⁴ Cfr. Marini Fabrizio, *Ingmar Bergman*, cit. pp. 95-104

²⁴⁵ Cfr. voce *Monty Python* in Enciclopedia Treccani <https://www.treccani.it/enciclopedia/monty-python>

²⁴⁶ Monty Python, *Monty Python: l'autobiografia*, Vimercate, Sagoma, 2018, p. 365

La gestazione del film e della sua sceneggiatura è stata parecchio lunga e complicata, soprattutto riguardo la direzione da prendere. Si era deciso di costruire un film a sketch sul senso della vita, ma il materiale non era ancora abbastanza. Successivamente si sviluppa l'idea di raccontare le diverse fasi della vita di un uomo, come per esempio la nascita e la morte, scene che sono state tra le prime ad essere scritte. Il più grande difetto che si riscontra nel film, anche dagli stessi Monty Python, è la frammentazione, perché viene proposto sempre un nuovo capitolo, che apre un nuovo argomento e assume la forma dello sketch. *Il Senso della Vita* non ha avuto il successo sperato, nonostante avesse vinto il gran premio della giuria al festival di Cannes ed è stato, infatti, l'ultimo film dei Monty Python²⁴⁷.

Darl Larsen, nel suo libro *A Book about the Film Monty Python's The Meaning of Life*, sostiene che il film è uno sguardo pessimistico sulla vita all'epoca del primo ministro Margaret Thatcher. Lo sketch finale del film è una parodia de *Il settimo sigillo* di Bergman, e si concentra sulla classe medio-alta che sminuisce lo spettro della Morte cercando di trattarla come un adorabile abitante del luogo²⁴⁸. Nel finale del film la Morte si presenta alla porta di una casa, la colpa della sua visita è una mousse di salmone avariata che uccide tutti i commensali. Ecco come viene descritta la scena nella sceneggiatura del film:

Ingmar Bergman now takes over the direction of the film and re-invokes one of his greatest triumphs on a low budget. Bare windswept trees starkly silhouetted against the... oh you know. Lots of good sound effects, too: howling wind, howling dogs, howling sabre-toothed field mice. Suddenly we see the Grim Reaper. He is hooded, in a black cloak with a sackcloth jock-strap, and bearing... a scythe. He materializes outside a lowly cottage and strikes the door with his scythe. Geoffrey, who is Marketing Director of Uro-Pacific Ltd, opens the door. From inside the house come the sounds of a dinner party.

Geoffrey Yes?

Pause. The Reaper breathes deatj-rattingly.

Is it about the hedge?

More breathing.

Look, I'm awfully sorry but...

Grim Reaper I'm the Grim Reaper.

²⁴⁷ Cfr. Monty Python, *Monty Python: l'autobiografia*, cit. pp. 366-383

²⁴⁸ Cfr. Recensione di Darl Larsen, *A book about the film Monty Python's the Meaning of Life*, Rowman & Littlefield, 2020

Geoffrey Who?

Grim Reaper The Grim Reaper.

Geoffrey Yes I see...

Grim Reaper I am Death.

Geoffrey Yes well, the thing is, we've got some people from America for dinner tonight...

Geoffrey's wife, Angela is coming to see who is at the door. She calls:

Angela Who is it, darling?

Geoffrey It's a Mr Death or something... he's come about the reaping... (*To Reaper.*) I don't think we need any at the moment²⁴⁹.

Il quarto esempio, infine, riprende la rappresentazione della morte nel libro *Le intermittenze della morte* (2005) di Josè Saramago, scrittore portoghese nato nel 1922. Ha acquistato la fama internazionale con una produzione narrativa in cui rielaborazione storica e immaginazione allegorica, realtà e finzione si mescolano in un linguaggio tendenzialmente poetico e vicino ai modi della narrazione orale²⁵⁰. Saramago presenta la morte mantenendo un carattere duplice, in quanto l'autore tratta il tema in modo da problematizzare l'evento biologico, ma evidenzia anche la Morte come personaggio della narrazione. La morte, sdoppiandosi, riesce ad essere morte e umana e, addirittura, entrambe le cose allo stesso tempo, senza che gli esseri umani lo sappiano, sperimenta questa sensazione di dualità. Tuttavia, in ogni momento è pienamente consapevole di essere solo una, originariamente la morte, assumendo quindi, un falso doppio, in quanto non potrebbe essere completamente umana, poiché solo la forma non le garantirebbe questa caratteristica: dovrebbe sperimentare e provare sensazioni umane e, ancor più, essere destinata alla morte come tutti gli umani. Nel romanzo, la Morte, personaggio a tutti gli effetti e protagonista, usa il suo doppio per raggiungere il suo obiettivo, che è quello di consegnare la sua lettera di avviso ad un violoncellista, usando il suo potere di duplicarsi. Si può anche osservare che la morte come atto appare nel romanzo in modi diversi, nello specifico si presenta in tre fasi: la fase naturale della morte, la fase burocratica, suddivisa in prima e dopo

²⁴⁹ Chapman Graham, Cleese John, Gilliam Terry, Jones Terry, Idle Eric e Palin Michael, *Monty Python's Meaning of Life*, Londra, Methuen, 1983

²⁵⁰ Cfr. voce *Josè Saramago* in Enciclopedia Treccani <https://www.treccani.it/enciclopedia/jose-saramago>

l'apparizione della Morte personificata; e la terza fase, in cui diventa pienamente umana. Ogni fase della morte ha caratteristiche diverse che ne delineano il profilo nel corso della storia²⁵¹.

La prima fase della morte nel romanzo comprende l'evento biologico della morte, che tutti gli esseri umano conoscono attraverso l'esperienza della morte degli altri. Questa fase si riferisce all'unica certezza umana, poiché dalla nascita in poi l'evento più indiscutibile della vita è che un giorno si verificherà la morte biologica. Il romanzo esordisce in questo modo:

Il giorno seguente non morì nessuno. Il fatto, poiché assolutamente contrario alle norme della vita, causò negli spiriti un enorme turbamento, cosa del tutto giustificata, ci basterà ricordare che non si riscontrava notizia nei quaranta volumi della storia universale, sia pur che si trattasse di un solo caso per campione, che fosse mai occorso un fenomeno simile, che trascorresse un giorno intero, con tutte le sue prodighe ventiquattr'ore, fra diurne e notturne, mattutine e vespertine, senza che fosse intervenuto un decesso per malattia, una caduta mortale, un suicidio condotto a buon fine, niente di niente, zero spaccato²⁵².

Saramago rompe, proprio all'inizio dell'opera, l'unica e più assoluta certezza umana, gettando i personaggi e il lettore in un mondo in cui si sa già in anticipo che non ci sarà un corso della storia normale. Si apre poi la seconda fase della morte, quella burocratica, che occupa la maggior parte della narrazione, trattando le conseguenze del non morire nella vita degli abitanti del paese in cui si sviluppa la storia. La seconda fase copre la gioia della scoperta dell'immortalità fino alla disperazione della popolazione nel rendersi conto dell'insostenibilità dell'assenza di morte. Con la comparsa della Morte come personaggio nella storia e dell'invio di una lettera al direttore generale della televisione, che annuncia il suo ritorno, la sua immagine cambia. Prima che apparisse come personaggio, anche se nessuno l'aveva vista, l'immagine della Morte era quella convenzionale²⁵³: "l'immagine della morte stessa che abbiamo davanti agli occhi, seduta su una sedia e avvolta nel suo lenzuolo, e con un'aria di totale sconcerto sull'orografia della sua ossea faccia²⁵⁴". Dopo che le persone cominciano a ricevere le lettere della Morte, che le avvisa che di lì a una settimana sarebbero morte, c'è ancora qualche sospetto sulla sua origine, ma, anche se si tratta ancora di un mucchio di ossa, l'immagine della Morte comincia ad acquisire un aspetto sempre più umano, poiché comincia a stabilire un contatto sempre più stretto con gli

²⁵¹ Cfr. Heck Diana Milena, *A imagem da morte em As Intermitências da Morte, de José Saramago: o jogo simbólico e do imaginário*, in *Revista Travessias*, vol. 12, n. 2, maggio/agosto 2018, pp. 70-88

²⁵² Saramago José, *Le intermittenze della morte*, Milano, Feltrinelli, 2012, trad. it. *As intermitências da morte*, Lisbona, Editorial Camiho, 2005, p. 13

²⁵³ Cfr. Heck Diana Milena, *A imagem da morte em As Intermitências da Morte*, cit. pp. 70-88

²⁵⁴ Saramago José, *Le intermittenze della morte*, cit. p. 142

esseri umani e questi cominciano a immaginarla come una figura con delle caratteristiche simili a loro. La terza fase della Morte, infine, comprende la sua totale umanizzazione. Questo processo inizia quando una lettera che lei aveva inviato ritorna al mittente, indicando che la sua prossima vittima non aveva ricevuto l'avviso che la morte era stata programmata. Dato che questo non è mai accaduto prima, la Morte è incuriosita e deve risolvere la situazione. Decide dunque di andare nel mondo umano per cercare di scoprire come mai quest'uomo, un violoncellista, non riceve il suo ultimatum. La Morte in questa fase si trasforma in una giovane donna attraente di circa trent'anni. Da questo fatto in poi, la Morte si arrende sempre di più al sentimento umano e, per questo, diventa egoista al punto da sospendere nuovamente il suo lavoro²⁵⁵.

3.4 Neil Gaiman e la sua opera

C'è un altro esempio di nuova rappresentazione della morte sul quale vorrei soffermarmi in modo più approfondito: si tratta del personaggio Morte, in inglese Death, creato da Neil Gaiman e presente nella sua celebre opera *Sandman*. Death appare gentile e cordiale, nei panni di una giovane donna dai capelli scuri. È consapevole del suo ruolo e del lavoro che le spetta, lo svolge però con il sorriso e cercando di rendere il passaggio piacevole per tutti gli esseri umani che si trova ad incontrare ogni giorno.

Neil Gaiman, scrittore britannico nato nel 1960, ha ottenuto elogi dalla critica e successo popolare grazie ai suoi racconti fantasy che spesso presentano un tono cupamente umoristico. Gaiman è cresciuto nel Sussex e dopo la laurea ha lavorato come giornalista freelance. È l'incontro con Dave McKean che lo avvicina al mondo del fumetto e della graphic novel. Gaiman, nel suo libro *Questa non è la mia faccia: saggi sparsi su leggere, scrivere, sognare e su un mucchio di altra roba*, dedica un intervento anche al suo incontro con McKean.

Quando ho conosciuto Dave McKean avevo ventisei anni. Ero un giornalista che voleva scrivere fumetti. Lui aveva ventitré anni, frequentava l'ultimo anno della scuola d'arte, e voleva disegnare fumetti. Ci siamo incontrati negli uffici di una compagnia di vendite telefoniche, perché ci avevano detto che alcuni dei soci avevano intenzione di finanziare una

²⁵⁵ Cfr. Heck Diana Milena, *A imagem da morte em As Intermittências da Morte*, cit. pp. 70-88

nuova ed eccitante rivista di fumetti. Quel genere di rivista talmente figa che volevano solo nuovi talenti sconosciuti, e noi lo eravamo di sicuro²⁵⁶.

La prima graphic novel in cui hanno collaborato è *Casi violenti* del 1987. Grazie a questo lavoro si sono fatti notare dalla scena internazionale del fumetto, arrivando a presentare i loro lavori alla DC Comics, società americana di media e intrattenimento basata principalmente sui fumetti, e responsabile di alcuni famosi personaggi come Batman, Superman e Wonder Woman. Gaiman e McKean nel 1988 pubblicano *Black Orchid*, una miniserie che ha contribuito a creare l'atmosfera per la rinascita della DC Comics a partire dalla fine degli anni Ottanta, contestualmente al lavoro di Alan Moore su *Watchmen* (1986-87) o la nuova interpretazione di Frank Miller per Batman in *The Dark Knight Returns* (1986). *Black Orchid* dimostra che esiste un mercato per storie oscure e mature scritte per un pubblico adulto²⁵⁷. Le grandi case di supereroi inseguono un nuovo ciclo di rinnovamento, nello specifico la DC Comics tenta di rivitalizzare vecchi personaggi, affidandoli a nuovi talenti. È proprio questo il caso di *Black Orchid* di Gaiman e McKean. Nel fumetto si raccontano le origini del personaggio, creato da Sheldon Mayer nel 1973 e apparso solamente in tre numeri di *Adventure Comics*, cosa che ha contribuito a mantenere un alone di mistero intorno a questa supereroina. Questa volontà di costruire una nuova tradizione all'interno dell'universo DC è uno dei tratti importanti dell'approccio di Gaiman, poiché dà l'idea della sua visione e della sua ambizione²⁵⁸.

Questa possibilità di parlare ad un pubblico adulto è diventata ancora più chiara con il lancio di *Sandman* del 1989. *Sandman* era un tipo di fumetto completamente nuovo, uno dei titoli di punta della Vertigo, una linea di serie horror e fantasy a tema per adulti lanciata dalla DC nel 1993. McKean rimane come disegnatore di copertina per l'intera tiratura della serie, mentre gli artisti all'interno si alternano, contribuendo ad insaporire ogni singolo arco narrativo. Inoltre, le storie erano diverse da quelle viste in precedenza nei fumetti tradizionali. Il protagonista è Morfeo, la manifestazione della capacità degli esseri senzienti di sognare. La storia è disseminata di allusioni letterarie e riferimenti storici che incuriosiscono il lettore. La serie si conclude nel 1996 e *Sandman*, a quel punto, ha conquistato diversi premi e è il titolo più venduto della DC. Gaiman, però, è anche in cima alla lista dei best seller con i suoi romanzi, come ad esempio *Buona*

²⁵⁶ Gaiman Neil, *Questa non è la mia faccia: saggi sparsi su leggere, scrivere, sognare e su un mucchio di altra roba*, Milano, Mondadori, 2019, p. 111

²⁵⁷ Cfr. voce *Neil Gaiman* in Enciclopedia Britannica <https://www.britannica.com/biography/Neil-Gaiman>

²⁵⁸ Cfr. Rastelli Simone, *Guida non ufficiale a Sandman – Attraverso gli occhi di Sogno*, Salerno, Edizioni NPE, 2021, pp. 22-26

Apocalisse a tutti! (titolo originale *Good Omens*), scritto con Terry Pratchett nel 1990. Gaiman e Pratchett si conoscono nel 1985 e questo è quello che Gaiman scrive su di lui:

Ecco le cose che avevo capito nel 1985. Terry sapeva molte cose. Aveva quel tipo di intelligenza che si sviluppa quando ti interessa tutto, e allora fai domande e ascolti e leggi. Conosceva i generi abbastanza da essere a suo agio nel territorio, e ne sapeva abbastanza oltre il genere da risultare interessante. Si divertiva. [...] Qualche anno dopo esserci conosciuti, nel 1988, Terry e io abbiamo scritto un libro insieme. Era partito come parodia della serie di William di Richmal Crompton, e si intitolava William l'Anticristo, ma superò in fretta questo stadio e diventò parecchie altre cose, e alla fine lo intitolammo *Buona Apocalisse a tutti!* È un simpatico romanzo sulla fine del mondo e su come moriremo tutti. [...] Ecco come lavoravamo insieme. Io scrivevo di notte. Terry al mattino presto. Nel pomeriggio parlavamo a lungo al telefono, e ci leggevamo i pezzi migliori che avevamo scritto, e discutevamo degli sviluppi successivi della storia. Lo scopo principale era far ridere l'altro. Ci mandavamo per posta i floppy disk. Una sera abbiamo provato ad usare il modem per inviarci dei testi, velocità 300/75, direttamente da un computer all'altro, perché se al tempo avevano già inventato le e-mail, a noi non lo aveva detto nessuno²⁵⁹.

I romanzi, i racconti e i fumetti di Gaiman spesso reinterpretano storie che vengono considerate dei classici, come per esempio i miti greci o romani, oppure le storie di Sir Arthur Conan Doyle o quelle di H.P. Lovecraft. Il romanzo *American Gods*, pubblicato nel 2001, è una storia sull'evoluzione del mito e delle credenze. A Shadow, il protagonista, viene offerto un lavoro come guardia del corpo da un certo signor Wednesday. Ben presto si scopre che dietro quest'ultimo si nasconde il dio nordico Odino che sta cercando di riunire tutti gli antichi dei per una grande guerra contro le nuove divinità, che vogliono prendere il loro posto nelle coscienze umane. Shadow scopre la storia degli dei antichi, arrivati in America con gli emigrati, poi abbandonati e dimenticati dai loro fedeli. Le nuove divinità che stanno prendendo il sopravvento sono molto diverse dalle precedenti²⁶⁰.

Adesso, come avete avuto modo di scoprire da soli, in America stanno nascendo nuovi dèi che crescono sopra nodi di fede: gli dèi delle carte di credito e delle autostrade, di Internet e del telefono, della radio e dell'ospedale e della televisione, dèi fatti di plastica, di suonerie e di neon. Dèi pieni di orgoglio, creature grasse e sciocche, tronfie perché si sentono nuove e

²⁵⁹ Gaiman Neil, *Questa non è la mia faccia*, cit. pp. 107-109

²⁶⁰ Cfr. Prosser Jenn Anya, *The American Odyssey*, in Prescott Tara, *Neil Gaiman in the 21st Century: essays on the Novels, children's Stories, Online Writings, comics and other Works*, Jefferson, McFarland & Company, 2015, pp. 9-18

importanti. Sono consapevoli della nostra esistenza, ci temono e ci odiano [...]. Vi ingannate, se credete che non sia così. Ci distruggeranno, se glielo permetteremo. È tempo per noi di unire le forze. È tempo di agire²⁶¹.

Shadow diventa l'eroe e viene invitato a compiere un lungo viaggio, guidato da un mentore particolare, per cercare di riscattare gli antichi dei. Gaiman, in questo modo, lega il mito di Odisseo di Omero con la visione di un'America moderna. Nel suo viaggio Shadow incontra molte creature mitiche e fantastiche, proprio come Odisseo. *L'Odissea* è uno dei poemi epici più famosi nella cultura occidentale, per millenni è stata studiata, citata e adattata. Tuttavia, modernizzando il mito, Gaiman rende la storia rilevante e attuale per l'uomo del XXI secolo. La storia di *American Gods* è familiare, non solo per la nostra lunga associazione con il viaggio dell'eroe e per i paralleli tra l'epopea di Gaiman e *L'Odissea* di Omero, ma anche per la sua rilevanza per noi: questa nuova mitologia cattura le varie sfaccettature della vita e della cultura americana. Il tributo di Gaiman all'epica antica serve anche come critica del suo posto all'interno del canone letterario²⁶².

Gaiman, in un suo saggio, riflette sul suo rapporto con il mito. In quanto scrittore, e in particolare autore di narrativa, ha spesso a che fare con i miti. Gaiman osserva che chi si guadagna il pane inventando cose trasferisce nella scrittura i suoi interessi e le sue ossessioni, e i suoi interessi lo hanno portato soprattutto, volente o nolente, nel regno dei miti, che non coincide esattamente con il reame dell'immaginazione, anche se c'è un confine in comune. Secondo Gaiman i miti sono come il compost²⁶³:

Iniziano come religioni, come credenze con radici profondissime, e come storie che si aggregano in religioni man mano che si sviluppano. [...] E poi, quando le religioni passano di moda, o le storie non sono più ritenute vere in senso letterale, diventano miti. E il compost di miti è diventato terriccio, il terreno fertile per altre storie e altri racconti che sbocciano come fiori selvatici²⁶⁴.

Secondo Gaiman rielaborare i miti è fondamentale: occorre esaminarli, non trattarli come una cosa morta, disseccata e vuota. Questa riflessione è stata fatta da Gaiman proprio mentre scriveva *American Gods*, cercando di fissare i miti antichi e moderni, tutti insieme. Egli dichiara che il suo libro parla degli dei che le persone hanno portato con sé quando sono arrivati in America da terre lontane, dei nuovi dei, degli dei dimenticati, che erano qui prima dell'essere umano.

²⁶¹ Gaiman Neil, *American Gods*, Milano, Mondadori, 2002, p. 130

²⁶² Cfr. Prosser Jenn Anya, *The American Odyssey*, cit. pp. 9-18

²⁶³ Cfr. Gaiman Neil, *Questa non è la mia faccia*, cit. pp. 63-64

²⁶⁴ Gaiman Neil, *Questa non è la mia faccia*, cit. p. 64

Gaiman descrive l'America come una strana collezione di credenze e leggende locali, il modo in cui l'America spiega l'America a se stessa. Gaiman conclude ammettendo che egli non crede agli dei e ai miti di cui scrive, almeno non in senso letterale. Egli crede nelle cose che possono dirci, nelle storie che si possono raccontare grazie a loro²⁶⁵.

Gaiman scrive anche molti racconti brevi, uno di questi si intitola *How to Talk to Girls at Parties* del 2007. È un racconto di formazione, in cui Enn, il protagonista, viene a patti con la sua sessualità e performatività di genere mentre si trova ad una festa con il suo migliore amico Vic. Gaiman scrive la storia da una prospettiva in prima persona, ed Enn racconta, trent'anni dopo, lo svolgimento degli eventi. Come narratore inaffidabile, può far leva sulla sua ambiguità per dimostrare il livello di trauma che ha vissuto quella notte. Gaiman racconta la storia come tentativo di catarsi, ma lascia che sia il lettore a interpretare la narrazione e a decidere come Enn e Vic abbiano riconciliato il loro rapporto. L'ambiguità e la tensione che Gaiman crea nel racconto *How to Talk to Girls at Parties*, attraverso una struttura post-modernista, è un atto per aiutare il lettore a comprendere la difficoltà di uscire dall'armadio, un atto di sfida contro una società oppressiva e repressiva²⁶⁶.

Gaiman scrive anche diversi libri per ragazzi, come per esempio *The Graveyard Book* del 2008, che racconta la storia di Nobody Owens, un ragazzo che viene adottato da entità soprannaturali nel cimitero locale dopo l'omicidio della sua famiglia. Nobody, soprannominato Bod, vive diverse esperienze che lo educano alla vita. Le prime scene di *The Graveyard Book* si svolgono nella casa di famiglia e l'importanza simbolica che essa assume, come luogo in cui un bambino cresce idealmente, è stata sottolineata da diversi studiosi di letteratura per l'infanzia. All'inizio del romanzo la casa di famiglia viene violata da un assassino e il cimitero sostituisce la casa e diventa uno spazio fisico ed emotivo che offre sicurezza. Di conseguenza, Bod ci trascorre l'infanzia e la prima adolescenza, prima di partire alla ricerca di una propria identità. *The Graveyard Book* può essere visto come un libro sulla crescita a molti livelli, soprattutto nella narrazione lineare che segna il viaggio di Bod da bambino orfano ad adolescente sulla soglia dell'età adulta²⁶⁷. Nel suo discorso per la Newbery Medal, vinta nel 2009 con *The Graveyard Book*, Gaiman racconta come è nata l'idea per questo libro:

²⁶⁵ Cfr. Gaiman Neil, *Questa non è la mia faccia*, cit. pp. 68-71

²⁶⁶ Cfr. Horton Joshua T., *Panic on the Streets of London: masculine identity and homosexual panic in Neil Gaiman's "How to Talk to Girls at Parties"*, in *The Midwest Quarterly*, 2007, pp. 217-231

²⁶⁷ Cfr. Giovanelli Marcello, *Construing the Child Reader: A Cognitive Stylistic Analysis of the Opening to Neil Gaiman's The Graveyard Book*, in *Childern's Literature in Education*, giugno 2016, pp. 180-205

Quando ero ragazzo, più o meno dagli otto ai quattordici anni, passavo le vacanze a infestare la biblioteca locale. Era a un paio di chilometri da casa mia, perciò i miei genitori mi lasciavano lì mentre andavano al lavoro, e quando la biblioteca chiudeva tornavo a casa a piedi. [...] leggevo in maniera indiscriminata, era pura gioia, era fame. [...] Volevo leggere, e non facevo differenza tra libri belli e brutti, ma solo tra quelli che amavo veramente, perché parlavano alla mia anima, e quelli che semplicemente mi piacevano. [...] Così passavo le vacanze seduto lì, a leggere i libri per ragazzi, e dopo averli letti tutti, mi avventurai nella pericolosa vastità della sezione per adulti. [...] A questo punto devo specificare che i bibliotecari mi hanno chiesto di non raccontare mai questa storia, e soprattutto di non descrivermi come un bambino selvaggio allevato in biblioteca da pazienti bibliotecari; si preoccupano che questa storia venga interpretata male e fornisca una scusa per utilizzare le biblioteche come baby-sitter gratuite²⁶⁸.

Gaiman, nel suo discorso, si sofferma poi sull'importanza delle sue letture giovanili, di come non sarebbe la persona che è senza gli autori di cui ha letto i libri, e spiega cos'era per lui la letteratura quando era un ragazzino, come le storie rappresentassero una fuga dall'intollerabile, come fossero una porta aperta su mondi incredibilmente ospitali dove esistevano regole comprensibili. Le storie, per Gaiman, sono state un modo per imparare le cose della vita senza sperimentarle, assumendole in dosi minuscole, in modo da essere poi ingerite. Le storie servono quindi ad affrontare il veleno del mondo in modo da riuscire a sopravvivere. Proprio per questo, Gaiman si dichiara stupito quando qualcuno gli dice che le sue storie lo hanno sostenuto in un momento di difficoltà, quando è morta una persona amata, oppure lo hanno aiutato a reagire ad una malattia o a una tragedia personale. Gaiman non crede di aver scritto le sue storie per accompagnare le persone nei momenti più difficili, nemmeno per trasformare i non lettori in lettori. Gaiman dichiara di aver scritto perché era interessato a quella storia, perché aveva in testa una larva, una piccola idea che si dibatteva, voleva scoprire cosa sarebbe successo alle persone che aveva inventato²⁶⁹. Infatti, conclude in questo modo il suo discorso:

Noi autori di storie sappiamo che per vivere diciamo le bugie. Ma sono bugie che dicono cose vere, e ai nostri lettori dobbiamo lo sforzo di raccontarle il meglio possibile. Perché là fuori c'è qualcuno che ha bisogno proprio di quella storia. Qualcuno che crescerà con una diversa prospettiva, e che senza quella storia sarebbe una persona diversa. E che grazie a quella

²⁶⁸ Gaiman Neil, *Questa non è la mia faccia*, cit. pp. 30-32

²⁶⁹ Cfr. Gaiman Neil, *Questa non è la mia faccia*, cit. pp. 34-36

storia potrebbe trovare speranza, o saggezza, o tenerezza, o conforto. Ed è per questo che scriviamo²⁷⁰.

3.4.1 *Sandman*

Nel settembre del 1987, conclusa la realizzazione di *Black Orchid*, discutendo i suoi progetti, Gaiman propone una serie sul personaggio Sandman, ma la DC rifiuta. Trascorre un mese e la scena si ripete, in un contesto leggermente modificato. La DC, infatti, valuta che *Black Orchid*, pensato per la pubblicazione in formato *prestige*, con una maggiore qualità della carta e della stampa, sia, in quel momento, un prodotto destinato a poca fortuna per due motivi: è basato su un personaggio femminile ed è scritto e disegnato da due sconosciuti. La scelta della casa editrice è di far precedere la pubblicazione di *Black Orchid* da altri lavori dei suoi autori. McKean lavorerà quindi alle copertine di *Hellblazer* e collaborerà con Grant Morrison ad *Arkham Asylum*, mentre a Gaiman viene offerta una serie mensile. Gaiman propone una lista di nomi, via via scartati. Alla fine, ricordando la precedente proposta dello scrittore di lavorare su Sandman, la DC gli propone di utilizzare il nome Sandman, purché non abbia niente a che fare con il vecchio personaggio. Sandman, come personaggio, compare per la prima volta nel luglio del 1939, nel numero 40 di *Adventure Comics*, non possiede alcun superpotere e combatte i criminali con armi di propria realizzazione: gas ipnotici creati nei laboratori di sua proprietà, maschere antigas per proteggersi dai loro effetti. Sogna crimini, e sono proprio questi sogni tormentosi a spingerlo all'azione, allo stesso modo in sogno gli giungono indizi critici per la soluzione dei casi. Negli anni Sessanta e Settanta compare sporadicamente, ma sostanzialmente è un personaggio avviato verso una serena vecchiaia da ex combattente del crimine e verso l'oblio²⁷¹.

Nella prima locandina promozionale di *Sandman* di Gaiman campeggia un volto con un sorriso ambiguo e occhi come pozzi, dentro i quali brillano stelle. In primo piano, una mano destra semi aperta, le dita leggermente piegate, il palmo rivolto verso l'alto; sopra di esso della polvere brilla sospesa. In alto a sinistra, è scritto in caratteri spigolosi "I will show you terror in a handful of dust" ("Ti mostrerò il terrore in una manciata di polvere"); immediatamente sotto la mano, il logo della testata, "Sandman", con il motto "He controls your dream" ("Lui controlla i tuoi sogni"). Sotto ancora i nomi degli autori e la presentazione: "A horror edged fantasy, set in the DC Universe" ("Un fantasy dal taglio horror all'interno dell'universo DC"). Siamo nell'autunno del

²⁷⁰ Gaiman Neil, *Questa non è la mia faccia*, cit. p. 38

²⁷¹ Cfr. Rastelli Simone, *Guida non ufficiale a Sandman*, cit. pp. 19-26

1988 e la DC dispiega la campagna promozionale per la nuova serie *Sandman*. Come si conviene, ogni dettaglio della locandina è sintesi di un messaggio per il lettore potenziale e ideale: ne stimola aspettative e ne solletica il gusto²⁷².



12 La locandina promozionale per *Sandman*.

La saga di *Sandman* si snoda attraverso 75 uscite mensili, più altre fuoriserie, apparse come speciali annuali o partecipazioni a volumi collettivi della linea Vertigo. Il soggetto della vicenda è semplice: Morfeo, il Re dei Sogni, si libera da una prigionia durata oltre settanta anni, recupera il proprio Regno e tenta di ricostruirlo come era prima della sua cattività. Tuttavia, quell'esperienza l'ha cambiato così tanto da renderlo insoddisfatto del proprio ruolo e di se stesso. Metterà in discussione il suo modo di essere, le sue scelte del passato e, inoltrandosi in questo percorso di cambiamento, arriverà a una crisi che coinvolgerà la natura stessa del Sogno. Nelle oltre 1500 tavole che sviluppano il soggetto, Gaiman costruisce l'universo di riferimento della serie, definisce il Regno del Sogno e la sua relazione con gli universi, suggerisce un peculiare rapporto tra i viventi e gli dei, racconta il percorso di cambiamento di Morfeo. Presenta la sua famiglia, gli Eterni, sette entità che sono i principi fondanti dell'universo: oltre a Sogno abbiamo Destino, Morte, Distruzione, Desiderio, Delirio (che un tempo era stata Delizia) e Disperazione. Gaiman mette in scena le relazioni al loro interno, narra episodi del passato di Morfeo, le sue relazioni con i viventi,

²⁷² Cfr. Rastelli Simone, *Guida non ufficiale a Sandman*, cit. p. 27

con le sue amanti e con suo figlio Orfeo²⁷³. Nonostante la ricchezza di temi e storie, l'intreccio principale si dipana con estrema linearità verso lo scioglimento e la saga nel suo complesso costituisce un corpus compatto e coeso, in cui ogni elemento ed episodio contribuisce alla definizione del quadro generale o all'avanzamento della vicenda²⁷⁴.

Lungo la storia editoriale di *Sandman*, Gaiman ha affidato l'illustrazione delle vicende a una grande varietà di artisti, che coprono un'ampia gamma espressiva e stilistica. Se è vero, dunque, che ogni illustratore ha dato una propria caratterizzazione di Sogno, è anche vero che tutte queste caratterizzazioni condividono una serie di elementi, che mirano ad evidenziare e trasmettere con chiarezza una precisa visione del personaggio: profondamente epica, con venature romantiche e perché no, con alcune sfumature ieratiche. È in questo senso che si può parlare di canone iconografico per la sua raffigurazione²⁷⁵. Gaiman, nella postfazione al primo volume di *Sandman* che raccoglie i primi 8 numeri della serie, descrive così il momento in cui è nato il personaggio di Sogno:

Se ripenso a quel periodo, la fase in cui ho inventato il sovrano dei sogni non mi ricorda tanto un atto creativo, quanto piuttosto una forma di scultura: è come se quel personaggio mi stesse già aspettando, severo e paziente, all'interno di un blocco di marmo bianco, e che l'unica cosa che io dovessi fare fosse scalpellare via tutto quello che non c'entrava niente con lui. Un'immagine iniziale, ancora prima che io sapessi chi fosse: un uomo giovane, pallido e nudo, imprigionato in una piccola cella, che attendeva la morte dei suoi carcerieri, disposto ad aspettare finché la stanza in cui si trovava non si sgretolasse e non diventasse polvere; un tizio di una magrezza cadaverica, con i capelli lunghi e neri e gli occhi inquieti: Sogno. Ecco che cos'era. Ecco chi era²⁷⁶.

Il Morfeo dopo la cattività, raccontato soprattutto negli archi narrativi, è un personaggio tormentato, impegnato in un percorso di trasformazione profonda del proprio essere. È la rappresentazione di una crisi di crescita, di una transizione necessaria ma sgradita al punto che il protagonista si rifiuta di ammetterne l'esistenza. Il risultato è una dissonanza cognitiva che si ripercuote anche sui suoi atteggiamenti, amplificando gli aspetti estremi del suo carattere. Morfeo genera intorno a sé un'aura cupa, è più incline a concedersi malinconie adolescenziali che serenità, il suo spirito è rigido e fragile. Nel corso dell'intera serie, Gaiman lo fa ridere di cuore

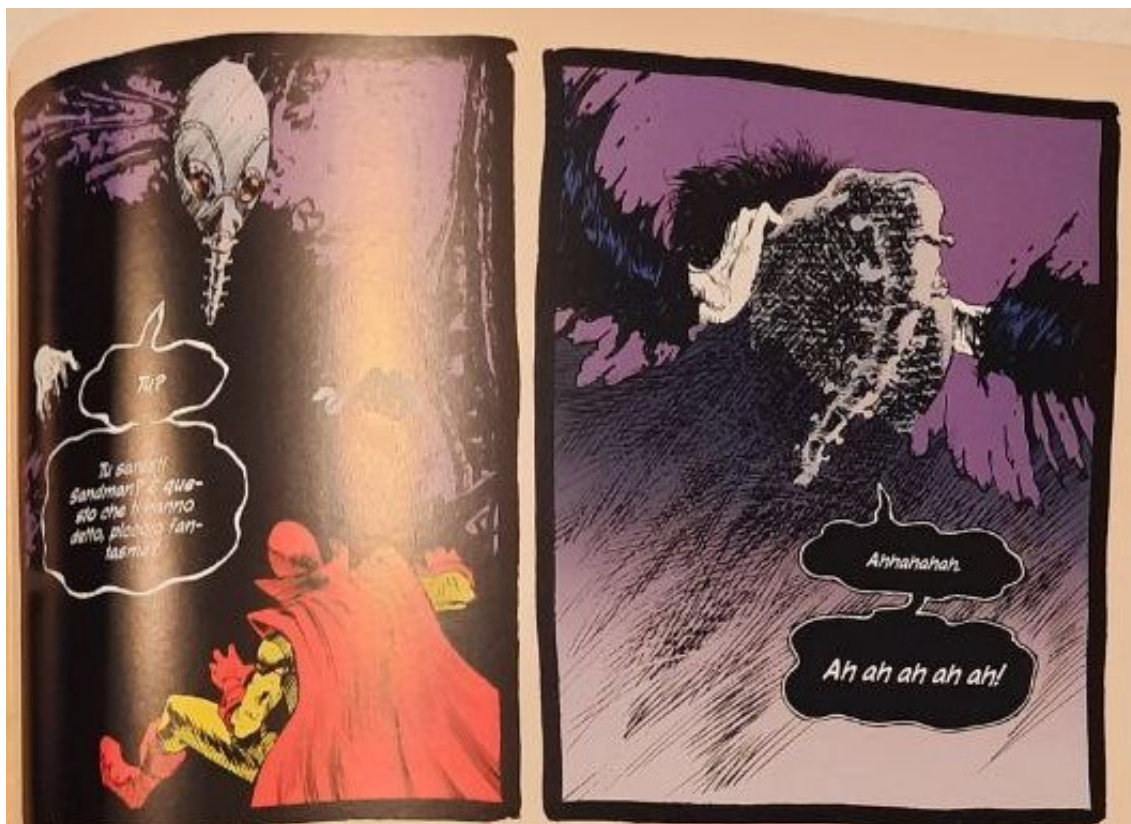
²⁷³ L'indicazione di Morfeo come padre di Orfeo è di Gaiman. Il mito classico offre due versioni in cui Orfeo è il figlio di Apollo oppure di Eagro, re di Tracia.

²⁷⁴ Cfr. Rastelli Simone, *Guida non ufficiale a Sandman*, cit. pp. 43-48

²⁷⁵ Cfr. Rastelli Simone, *Guida non ufficiale a Sandman*, cit. pp. 113-116

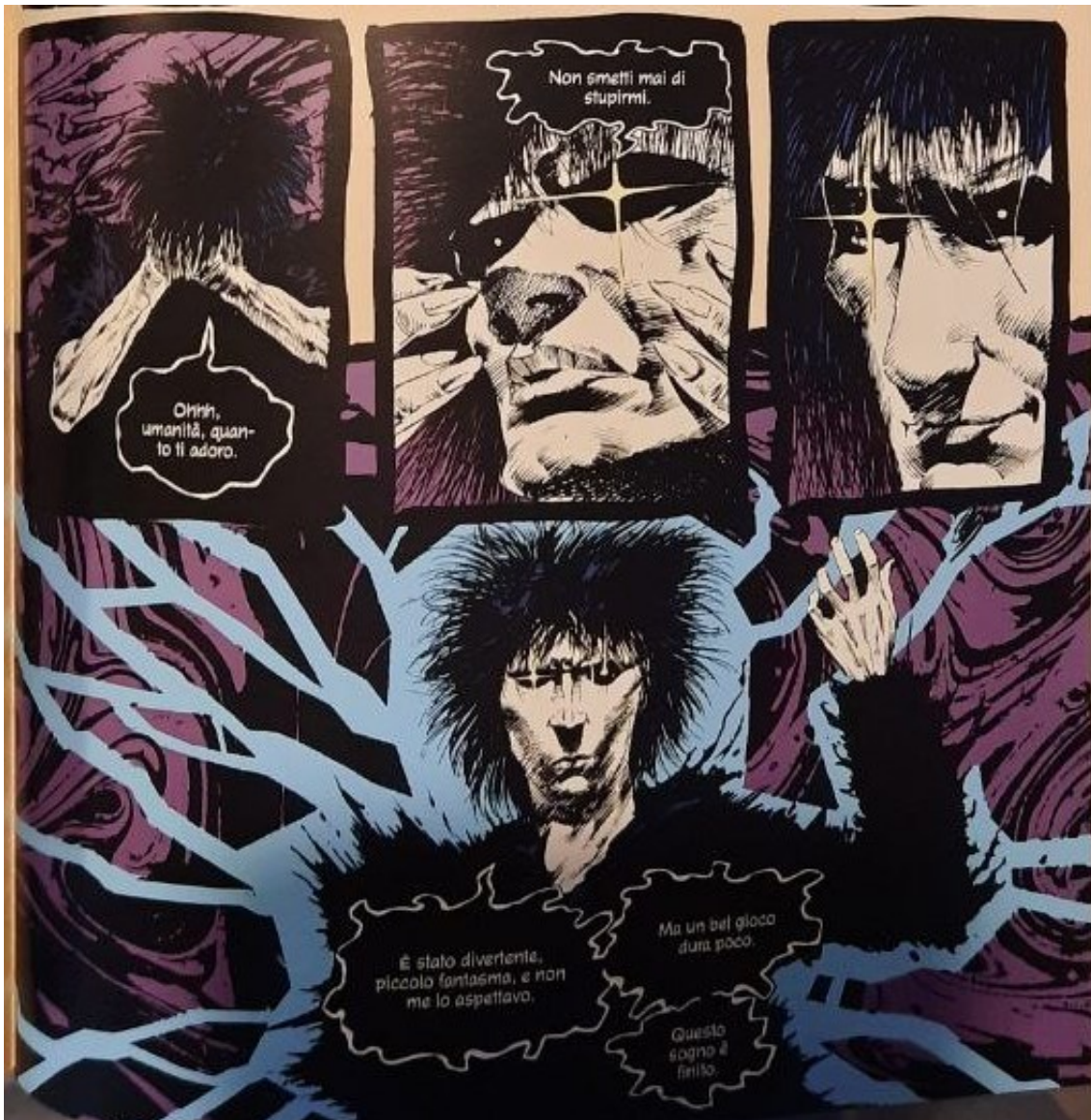
²⁷⁶ Gaiman Neil, Postfazione a *Sandman volume 1: Preludi e notturni*, Modena, Panini Comics, 2020

una volta sola, con un riso peraltro intriso di sarcasmo. Accade di fronte a Hector Hall, patetico surrogato di Sogno, insediato da due incubi fuggiaschi. È una risata che nasce da una situazione surreale, non comica, una risata asimmetrica, che segna la distanza tra Morfeo e Hector, fra l'Eterno e il vivente²⁷⁷.



13 La risata di Sogno in Sandman volume 2: Casa di bambola.

²⁷⁷ Cfr. Rastelli Simone, *Guida non ufficiale a Sandman*, cit. p. 116



Per il resto, troviamo molti sorrisi, generalmente velati di malinconia e di una sorta di disincanto, che ha certo a che fare con la sua lunghissima esistenza, ma nessun'altra risata. E questa scarsa dinamicità caratteriale è compiutamente resa con la scarsa dinamicità della rappresentazione. Morfeo appare generalmente in pose equilibrate, sostanzialmente statiche e questo equilibrio posturale corrisponde all'equilibrio morale e spirituale che Morfeo pretende di avere e di rappresentare²⁷⁸.

Il primo punto di svolta della vicenda avviene con il numero 8 e l'entrata in scena di Death, sorella di Sogno. La narrazione si arricchisce di una vasta gamma di sfumature e tematiche: l'importanza fondamentale di questo episodio sta nel fatto che segna l'uscita dai limiti del genere

²⁷⁸ Cfr. Rastelli Simone, *Guida non ufficiale a Sandman*, cit. pp. 116-117

horror. Morfeo manifesta per la prima volta la sua inquietudine, il bisogno di dare un nuovo senso al proprio ruolo. Per ora si illude che basti affrontare la routine, ma è l'inizio della crisi che farà da motore alla serie. Death è colei di cui Morfeo più si fida, di cui cerca sempre il consiglio, l'unica con la quale accetta di confrontarsi²⁷⁹. Ed è proprio questa riflessione di Sogno a chiudere il primo volume di *Sandman* che rivela l'inizio del suo cambiamento.

Il rumore di ali... Mi faccio domande sugli esseri umani. Quanto è strano il loro atteggiamento verso il dono di mia sorella. Perché hanno paura delle terre senza sole? Morire è naturale quanto nascere. Ma hanno paura di lei. Terrore. Provano timidamente ad ammansirla. Non la amano. Migliaia di anni fa ho udito una canzone in un sogno, un canto mortale che celebrava il suo dono. La ricordo ancora. "La morte è davanti a me oggi, come quando un malato risana, come l'uscir fuori da una detenzione. La morte è davanti a me oggi, come il profumo della mirra, come seder sotto una vela in una giornata di vento. La morte è davanti a me oggi: come una strada battuta, come quando un uomo torna a casa sua da una spedizione. La morte è davanti a me oggi: come quando un uomo desidera veder casa sua, dopo molti anni passati in prigionia." Quel poeta dimenticato aveva compreso i suoi doni. Mia sorella ha un compito da svolgere, come me. Gli Eterni hanno le loro responsabilità. Io ho le mie responsabilità. Cammino al suo fianco e il buio si leva dal mio animo. Cammino con lei e sento battere lievi due ali possenti...²⁸⁰

3.4.2 Death

Death, in italiano Morte, è l'unico eterno, oltre a Sogno, protagonista di un racconto libero all'interno della serie canonica ed è il personaggio a cui sono dedicate più opere extra canoniche: due miniserie, entrambe uscite durante la pubblicazione della saga principale e poi raccolte in volume: *L'alto costo della vita* (1993) e *Il grande momento della tua vita* (1996), due racconti liberi, *A Winter's Tale* (1999) e *Death and Venice*, compreso nella raccolta *Notti eterne* (2003). Tutte queste storie ruotano intorno all'evoluzione del rapporto di Death con il proprio ruolo e con gli esseri umani. In questo senso, quella di Death è una sorta di controparte della vicenda di Morfeo. Il fascino disturbante di Death nasce dal portare esplicitamente la morte nel quotidiano, come elemento ordinario e naturale delle cose, in contrapposizione al suo trattamento tipico come evento eccezionale, spesso usato in chiave narrativa ed eccitazione patetica o addirittura

²⁷⁹ Cfr. Rastelli Simone, *Guida non ufficiale a Sandman*, cit. pp. 323-324

²⁸⁰ Gaiman Neil, *Sandman volume 1: Preludi e notturni*, cit.

come concetto rimosso dalla visione di vita del lettore. Basta solo pensare all'approfondita analisi che ha compiuto Philippe Ariès sulle trasformazioni degli atteggiamenti di fronte alla morte e di come egli abbia osservato che, con il passare dei secoli, essa venisse sempre più temuta e allontanata dall'ordinario e non più concepita come un processo naturale nella vita dell'uomo.



14 Death in Sandman volume 7: Vite brevi.

D'altra parte, il trattamento di Death mira alla neutralizzazione della paura nei suoi confronti tramite la sua razionalizzazione, accompagnata ad una resa, caratteriale e fisiognomica, che ne evidenzia le caratteristiche atte a suscitare verso di lei simpatia e perfino tenerezza²⁸¹.

Per tradizione, infatti, le rappresentazioni della morte hanno un aspetto cupo e terrorizzante, come abbiamo potuto osservare nelle *Danze Macabre* o nei *Trionfi della Morte*, invece Death, appare fin da subito gioviale e calorosa. Gaiman stabilisce che ognuno incontra Death quando nasce e quando muore e la gentilezza con cui questa ragazza dal look gotico accompagna tutte le persone nel loro ultimo viaggio è emozionante²⁸².

²⁸¹ Cfr. Rastelli Simone, *Guida non ufficiale a Sandman*, cit. p. 289

²⁸² Cfr. Pizzi Elena, *Introduzione a Sandman presenta: Death*, Modena, Panini Comics, 2021

La prima miniserie dedicata a Death, *L'alto costo della vita*, si focalizza sul suo rapporto con i viventi, facendo emergere la difficoltà da parte di questi, titolari di brevi vite, a concepire e accettare l'esistenza degli Eterni e la natura profonda dell'universo che la loro esistenza implica.



15 Una pagina di *L'alto costo della vita*.

Ariès, come abbiamo già potuto osservare, ritiene che, a partire dagli anni Cinquanta, l'uomo abbia cercato di allontanare la morte il più possibile dalla vita di tutti i giorni a causa della paura nei suoi confronti e della difficoltà di accettare il suo destino. Il racconto *L'alto costo della vita* segue le avventure di Didi, che il lettore riesce ad identificare con Death, che trascorre ventiquattr'ore sulla terra, incontrando gli esseri umani, nello specifico Sexton, un adolescente con velleità suicide. La natura di Death non ha posto nella visione di Sexton, la mette in crisi; e, poiché il ragazzo non ha semplicemente gli strumenti per affrontare quella crisi, tutto quello che può fare, per non esserne travolto, è negarla²⁸³.

Questa idea della morte che veste i panni di un essere vivente per comprendere meglio le gioie e i dolori della vita che è chiamata ad interrompere, viene chiarito meglio in *Racconto d'inverno*. Molto tempo fa Death faceva il suo lavoro malvolentieri per via dell'odio e del dolore che la sua apparizione provocava, cosa che viene confermata dallo studio di Ariès in cui viene analizzato il passaggio da una morte accettata e considerata un passaggio normale nella vita dell'uomo, a una morte rifiutata, allontanata, temuta e odiata perché pone fine alla vita. Death comincia dunque ad osservare la questione dal punto di vista dei mortali, rendendosi conto del fatto che ogni vivente nel suo ultimo viaggio prova solitudine e paura. Da quel momento Death sceglie di vivere, una volta ogni secolo, come una mortale, e di mostrarsi a tutti come una figura amica e rassicurante, a fianco della quale sentirsi in pace anche in un passaggio così cruciale. Grazie a questa ricercata vicinanza con i viventi, Death è tra gli eterni quella che si prende più cura dei mortali e si sforza di trattarli con affetto e rispetto. A confronto con i suoi fratelli e sorelle, è un personaggio di grande umanità. Gaiman ha raccontato che l'idea di fare della morte un personaggio amabile è nata in relazione ad una leggenda ebraica secondo cui l'Angelo della Morte ha una bellezza tale da far innamorare chiunque lo veda, al punto che l'anima viene risucchiata via attraverso gli occhi. È stato il disegnatore Mike Dringenberg a suggerire un'immagine diversa, più moderna e insieme quotidiana, mostrando a Gaiman il ritratto di una sua amica, la modella e ballerina Cinnamon Hadley, che amava sfoggiare un look punk-goth. Come ha riferito la stessa Hadley, il look che sfoggiava all'epoca, e che ricorda anche quello della rockstar britannica Siouxsie Sioux, non era esattamente originale ma piuttosto una combinazione di una serie di elementi di moda alla fine degli anni Ottanta. Si trattava di un look giovanile, alternativo e dalla forte connotazione di contestazione, che crea un corto circuito con l'essenza di Death, che in qualità di Eterna è tutt'altro che adolescente, e soprattutto ha una personalità conciliante e aperta al mondo piuttosto che pronta a dichiarargli guerra. Le stesse tavole realizzate da Chris

²⁸³ Cfr. Rastelli Simone, *Guida non ufficiale a Sandman*, cit. pp. 290-292

Bachalo non fanno che valorizzare ed enfatizzare questo contrasto tra aspetto dark e modi gentili, ostentazione del nero e sorrisi luminosi. Avere un approccio dolce e accogliente è il modo in cui Death si mostra ligia ai suoi doveri. Insieme con Destino, è l'Eterna che prende più sul serio il suo lavoro²⁸⁴:

Non sono benedetta o misericordiosa. Sono io e basta. Ho un lavoro e lo faccio. [...] Sono nelle auto e nelle barche e sugli aerei; negli ospedali e nelle foreste e nei mattatoi. Per alcuni la morte è una liberazione e per altri è un abominio, una cosa terribile. Ma alla fine, io vado da tutti. [...] Quando il primo essere vivente è esistito, io c'ero e attendevo. Quando l'ultimo essere vivente morirà, il mio lavoro giungerà al termine. Metterò le sedie sui tavoli, spegnerò le luci e chiuderò a chiave l'universo prima di andare via²⁸⁵.



16 Death disegnata da Chris Bachalo.

²⁸⁴ Cfr. *La Morte in "Sandman" secondo Neil Gaiman*: <https://fumettologica.it/2022/08/death-morte-sandman-neilgaiman/#:~:text=Gaiman%20ha%20raccontato%20che%20,risucchiata%20via%20attraverso%20gli%20occhi>

²⁸⁵ Gaiman Neil, *Sandman volume 3: Le Terre del Sogno*, Modena, Panini Comics, 2020

Conclusioni

Siamo giunti alla fine di questo lungo viaggio. C'è stato modo di osservare rappresentazioni della morte molto diverse tra loro, a partire da immagini che volevano suscitare paura e rimorso in chi le osservava, ad altre che invece vogliono offrire conforto e una soluzione alla paura che affligge l'uomo da sempre.

Vorrei iniziare queste conclusioni riprendendo le parole che Jean Baudrillard dedica alla morte nel suo libro *Lo scambio simbolico e la morte* del 1976. Egli ritiene che, nonostante nella nostra epoca la morte sia ovunque braccata e censurata, essa risorga dappertutto. Non più come folklore apocalittico, ma svuotata di qualsiasi sostanza immaginaria, la morte appare nella sua realtà più banale, assume per l'uomo il volto del principio stesso di razionalità che domina la nostra vita. La morte fa in modo che tutto funzioni, dà un senso alla nostra vita, ci dimostra che tutto serve a qualcosa²⁸⁶. Questa riflessione si presta a rappresentare in modo efficace il nostro atteggiamento nei confronti della morte: nonostante sia stata censurata e allontanata il più possibile dalla società, la morte è presente, come abbiamo potuto osservare, in molte opere, spesso come protagonista. Lo dimostrano anche i numerosi studi che, dagli anni Cinquanta in poi, sono stati dedicati all'argomento, tra i quali ci siamo soffermati, nello specifico, su quello di Philippe Ariès. Egli stesso, nel suo libro *Storia della morte in Occidente* del 1974, dichiara che la morte sta tornando ad essere una cosa di cui si parla, che l'interdetto viene messo in forse. La morte viene considerata un tabù, ma il tema risulta trattato con tale larghezza dalla letteratura, cui si accodano i media, da perdere la sua qualifica di tema innominabile. Questa insistenza è proporzionata a un fatto sociale di prima grandezza: la morte, come sostiene anche Baudrillard, è il principio che domina la nostra vita, che ci aiuta a trovare un senso a tutto. Le opere che abbiamo analizzato in questo lavoro cercano di rappresentare, in modi molto diversi tra loro, un'istituzione che accompagna l'uomo da sempre. Tracciare una storia di queste rappresentazioni della morte vuole essere un modo per comprendere quelle che affollano il nostro presente, cercando un senso in quest'epoca che necessita di una meditazione sulla vita e sulla morte.

Questo lavoro è cominciato da molto lontano, risalendo alle rappresentazioni della morte nel Medioevo per spingersi fino al nostro millennio. Questa scelta, che potrebbe apparire discutibile per la sua ampiezza e discontinuità, è stata dettata dal fatto che, come descrive lo stesso Ariès, i cambiamenti di atteggiamenti di fronte alla morte sono stati molto lenti e dilatati

²⁸⁶ Cfr. Baudrillard Jean, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979, trad. it. *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Editions Gallimard, 1976

nel tempo, così che solamente analizzando un periodo molto vasto è possibile osservarli al meglio. L'atteggiamento della "morte addomesticata" è stato a lungo mantenuto, ma in realtà, come abbiamo potuto osservare, ha subito delle piccole trasformazioni che lo hanno portato al nostro presente. Ho ritenuto fondamentale operare una scelta nelle rappresentazioni della morte da analizzare nello specifico, cercando di instaurare delle connessioni e di cercare le ragioni profonde che hanno spinto gli autori dei testi e delle immagini presi in considerazione a quella specifica soluzione.

Per esempio, la morte rappresentata come una figura femminile, spesso molto attraente, attraversa i secoli, a partire dalla sua presenza nell'affresco del *Trionfo della Morte* nel Camposanto di Pisa, fino a opere molto recenti come la Morte in *Le intermittenze della morte* di Saramago oppure lo stesso personaggio di Death in Gaiman. Un forte legame si crea anche nella rappresentazione della morte legata alla peste. Questo è molto chiaro in Boccaccio, dove tutta la sua opera si costruisce all'interno di un mondo distrutto dalla peste che infuria, dove tutte le norme sociali e le leggi sono state dimenticate, dove l'uomo si trasforma in una belva e diventa possibile tornare ad una normalità solo attraverso un percorso di rieducazione, che è quello che compiono i dieci giovani grazie alla narrazione delle novelle. Legata a questo immaginario, come abbiamo potuto osservare nello specifico, è la rappresentazione degli stessi giovani del *Decameron* nell'affresco del Camposanto di Pisa, apparentemente intenti a raccontare storie e divertirsi insieme, mentre intorno a loro la peste miete le sue vittime. Il forte legame della morte con la peste è centrale anche nell'opera *Lo stato d'assedio* di Camus, dove entrambe le figure sono dei veri e propri personaggi e la Morte compare come la segretaria della Peste, esecutrice dei suoi ordini e una vera e propria burocrate. La peste ha segnato in modo molto profondo l'immaginario dell'uomo a causa della rapidità e del grande numero di morti che ha causato nel corso dei secoli e contribuendo, soprattutto dal Trecento in poi, ad aumentare considerevolmente la paura nei confronti della morte. Inoltre, molto recentemente, a causa della pandemia di Coronavirus, questo legame tra la morte e la malattia è tornato più attuale che mai, riproponendo, anche se in misura ridotta, il medesimo scenario apocalittico che Boccaccio ha descritto nell'introduzione del *Decameron*, oppure i comportamenti di terrore, confusione e bisogno di fuga ampiamente presenti nell'opera di Camus all'arrivo della Peste in città. La paura della morte, la sua confusione di fronte ad essa, fino all'abbandono del buon senso e del sentimento di comunità che generalmente lega gli uomini, sono degli aspetti centrali, che tornano in opere molto lontane nel tempo, come quelle di Boccaccio o Camus.

Allo stesso modo si crea un legame tra quelle opere che cercano di sdrammatizzare la morte attraverso l'uso dell'ironia e della presa in giro. Un chiaro esempio è fornito nel film *Il senso della vita* dei Monty Python, quando la morte bussa alla porta e non viene riconosciuta, anzi viene deriso il suo compito come mietitrice di anime. Questo film, in particolare, è strettamente legato al film di Bergman, *Il settimo sigillo*, dove, anche in questo caso, la Morte compare come un vero e proprio personaggio, questa volta maschile, che accetta di giocare a scacchi con il protagonista, che vuole cercare in questo modo di allungare anche di poco la sua esistenza sulla terra. Queste due opere, essendo il film dei Monty Python in molte parti una parodia del film di Bergman, sono ovviamente legate, soprattutto attraverso alcune immagini che ritornano praticamente identiche in entrambe le pellicole. Una, nello specifico, ci riporta indietro nel tempo: si tratta di una rappresentazione della Danza Macabra. L'idea che la Morte prenda per mano gli esseri umani e che li accompagni verso il trapasso danzando nasce nel XIV secolo, ma ritroviamo questa immagine, in due versioni differenti, anche nei film di Bergman e dei Monty Python. Ne *Il settimo sigillo* l'immagine è più classica e si rifà alla tradizione: La Morte, rappresentata con il classico mantello nero e la falce, guida un gruppo di danzatori, proprio come la vediamo rappresentata nelle Danze macabre antiche, solo che in quel caso spesso la Morte viene vista come un corpo scarnificato o uno scheletro.



17 La Danza Macabra in *Il settimo sigillo* di Bergman.

Un po' diversa si presenta invece l'immagine presente nel film dei Monty Python. La Morte viene finalmente riconosciuta e i presenti, morti a causa del salmone avariato che hanno appena ingerito, decidono di seguirla fuori dall'abitazione. Si assiste al distaccamento delle anime dai corpi, che rimangono accasciati sul tavolo. Mentre la Morte si avvia a piedi, sempre incappucciata

e con la falce in mano, le anime decidono di prendere le loro auto. Il risultato è una parodia della Danza Macabra rappresentata da Bergman, ma allo stesso tempo la rappresentazione richiama al modello tradizionale, con un tocco più moderno.

L'idea della Morte che accompagna gli uomini nel momento del loro trapasso e che, facendo questo, cerca di rendere il tutto meno tragico e difficile ritorna anche nella rappresentazione che fa Gaiman della morte attraverso il personaggio di Death. Come abbiamo potuto analizzare, Death è sempre gentile e cordiale, pronta ad offrire una parola di conforto a tutti in questo momento che lei, per prima, sa essere molto temuto dall'uomo. Death è consapevole del suo ruolo ma allo stesso tempo lo sdrammatizza e cerca di renderlo meno pesante e odioso. Basti solo pensare al suo abbigliamento o al suo stile che la rendono simpatica: in questo modo, le riesce più facile far accettare all'uomo il suo destino e convincere tutti a seguirla nel suo regno. L'uso dell'ironia e la ricerca di sdrammatizzare la morte è la base della strategia utilizzata da Taffo nelle sue campagne social. Il suo grande successo è dovuto principalmente a questo tentativo di riportare la morte alla normalità, un po' com'era la "morte addomesticata" tipica del Medioevo secondo Ariès.

Dunque questo percorso così ampio e queste opere apparentemente così diverse e lontane sono in realtà accumulate da molti dettagli e tematiche che attraversano i secoli per arrivare fino a noi. Questo viaggio insegna che la morte rimane sempre la morte, che sia rappresentata in un modo o nell'altro. Anche se le recenti scoperte scientifiche e tecnologiche ci portano ad immaginare un mondo in cui ci sarà spazio per l'immortalità, anche solamente digitale, per ora la morte rimane la nostra realtà, una delle certezze fondamentali, l'aspetto della nostra vita che dà un senso a tutto il resto, perché mette un punto e una fine. Ritengo perciò che sia importante riflettere e continuare a parlare della morte, cercando di farla tornare alla sua normalità e accettare i cambiamenti ad essa legati. Vorrei infine concludere con questo estratto dal volume 7 di *Sandman, Vite brevi*, in cui Delirio dà un'azzeccata definizione di cambiamento che ben si presta a questa lunga riflessione.



18 Un estratto da Sandman vol. 7: Vite brevi.

Bibliografia

- Allegra Luciano e Torre Angelo, *La nascita della storia sociale in Francia: dalla Comune alle "Annales"*, Torino, Einaudi, 1977
- Angelini Luigi, *Il trionfo della morte e la danza macabra di Clusone (Bergamo)*, in *Lares*, vol. 16, 1950, pp. 110-114
- Anonimo del XV secolo, *Ars moriendi: l'arte del morire*, Torino, Ananke, 1997
- Ariès Philippe e Murchland Bernard, *Death inside out*, in *The Hastings Center Studies*, maggio 1974, vol. 2, n. 2, pp. 3-18
- Ariès Philippe, *Attitudes devant la vie et devant la mort du XVII au XIX siècle: Quelques aspects de leurs variations*, in *Population*, luglio-settembre 1949, vol. 4, n. 3, pp. 463-470
- Ariès Philippe, *I segreti della memoria: saggi 1943-1983*, Scandicci, La nuova Italia, 1996, trad. it. *Essais de mémoire, 1943-1983*, Paris, Seuil, 1993
- Ariès Philippe, *Il tempo della storia*, Roma, Laterza, 1987, trad. it. *Le Temps de l'Histoire*, Editions du Rocher, 1954
- Ariès Philippe, *Invisible Death*, in *The Wilson Quarterly*, inverno 1981, vol. 5, n. 1, pp. 105-115
- Ariès Philippe, *L'uomo e la morte dal Medioevo ad oggi*, Milano, Mondadori, 1980, trad. it., *L'Homme devant la mort*, Édition du Seuil, 1977
- Ariès Philippe, *La morte capovolta. Il cambiamento delle attitudini davanti alla morte nelle società occidentali*, in *Storia della morte in Occidente: dal Medioevo ai giorni nostri*, Milano, Rizzoli libri, 1978, pp. 187-225, trad. it. *La mort inversée. Le changement des attitudes devant la mort dans les sociétés occidentales*, in *Archives européennes de sociologie*, vol. VIII, 1967, pp. 169-195
- Ariès Philippe, *Le miracle des morts*, in *Annales de démographie historique, Demographie historique et environnement* (1975), pp. 107-113
- Ariès Philippe, *Les grandes étapes et le sens de l'évolution de nos attitudes devant la mort*, in *Archives de sciences sociales des religions*, gennaio-giugno 1975, n. 39, pp. 7-15
- Ariès Philippe, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Roma, Laterza, 1983, trad. it. *L'enfant et le vie familiale sous l'ancien régime*, Paris, Plon, 1960
- Ariès Philippe, *Storia della morte in Occidente: dal Medioevo ai giorni nostri*, Milano, Rizzoli libri, 1978, trad. it., *Essais sur l'histoire de la mort en Occident: du Moyen Age à nos jours*, Édition du Seuil, 1975
- Ariès Philippe, *Uno storico della domenica*, Bari, Edipuglia, 1992, trad. it. *Un historien du dimanche*, Paris, Seuil, 1980
- Battaglia Ricci Lucia, *Ragionare nel giardino*, Roma, Salerno, 2000
- Baudrillard Jean, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979, trad. it. *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Editions Gallimard, 1976
- Bellarmino Roberto, *L'arte di ben morire*, Alessandria, Piemme, 1998
- Bellosi Luciano, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino, Einaudi, 1974
- Bergdolt Klaus, *La peste nera e la fine del Medioevo*, Casale Monferrato, Piemme, 1997
- Bergman Ingmar, *Il settimo sigillo*, Milano, Iperborea, 1994
- Bitbol Michel, *Paura della morte e esperienza del futuro*, in *Quaderni de gli argonauti*, fascicolo 1, giugno 2017
- Boccaccio Giovanni, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Le Monnier, 1960

- Bormolini Guidalberto e Ghinassi Annagiulia, *Morte*, Padova, Messaggero, 2022
- Bormolini Guidalberto, Manera Stefano e Testoni Ines, *Morire durante la pandemia. Nuove "normalità" e antiche incertezze*, Padova, Messaggero, 2020
- Bourke Joanna, *Paura: una storia culturale*, Roma, Laterza, 2007
- Boyd Kenneth, *Attitudes to Death: Some Historical Notes*, in *Journal of Medical Ethics*, settembre 1977, vol. 3, n. 3, pp. 124-128
- Branca Vittore, *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1964
- Branca Vittore, *Giovanni Boccaccio: profilo biografico*, Firenze, Sansoni, 1977
- Buffalmacco, *pittore girovago*, in *Prospettiva*, n. 121/124, gennaio-ottobre 2006, pp. 337-342
- Burke Peter, *Una rivoluzione storiografica: la scuola delle Annales 1929-1989*, Bari Laterza, 2019
- Buzzi Andrea, *Paura della morte*, Roma, Sovera Edizioni, 2010
- Camus Albert, *Opere di Albert Camus*, Milano, Bompiani, 1968
- Camus Albert, *Tutto il teatro*, Milano, Bompiani, 2000
- Camus Cyril, *Neil Gaiman's "Sandman" as a gateway from comic books to graphic novels*, in *Studies in the Novel*, vol. 47, n. 3, 2015, pp. 308-318
- Camus Cyril, *The "Outsider": Neil Gaiman and the Old Testament*, in *Shofar*, vol. 29, n. 2, inverno 2011, pp. 77-99
- Cardini Franco, *Le cento novelle contro la morte: Giovanni Boccaccio e la rifondazione cavalleresca del mondo*, Roma, Salerno, 2007
- Chapman Graham, Cleese John, Gilliam Terry, Jones Terry, Idle Eric e Palin Michael, *Monty Python's Meaning of Life*, Londra, Methuen, 1983
- Chaunu Pierre, *Sur le chemin de Philippe Ariès, historien de la mort*, in *Histoire, Économie et Société*, quarto trimestre 1984, vol. 3, n. 4, pp. 651-664
- Ciccuto Marcello, *Giunte a una lettura esemplare di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 21, n. 2/3, maggio-dicembre 1992, pp. 407-424
- Cox Jennifer K., *From stage to page*, in *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 30, n. 2, 2019, pp. 176-197
- Croci Daniele, *Watching (through) the Watchmen: representation and deconstruction of the controlling gaze in Neil Gaiman's The Sandman*, in *Altre Modernità, Saggi* n. 11, 2014, pp. 120-135
- Davies Douglas, *Morte, riti, credenze. La retorica dei riti funebri*, Torino, Mondadori, 2000, trad. it. *Death Ritual and Belief: the rhetoric of funerary rites*, 1996
- Davison Carol Margaret, *Introduction. The Corpse in the Closet: The Gothic, Death, and Modernity*, in Carol Margaret Davison, *The Gothic and Death*, Manchester University Press, 2017, pp. 2-17
- De Gromard Marie-Gabrielle Nancey-Quentin, *"L'État de siège." Un théâtre de la cruauté*, in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n. 4 2013, pp. 843-856
- Delumeau Jean, *La paura in Occidente*, Milano, Il Saggiatore, 2018, trad. it. *Le peur en Occident*, Librairie Arthème Fayard, 1978
- Di Lauro Frances, Recensione di Davies Douglas J., *A Brief History of Death*, Blackwell, 2005
- D'Intino Franco, *L'autobiografia moderna*, Roma, Carucci editore, 1989
- Elias Norbert, *La paura della morte*, in *Cambio*, vol. 8, n. 16, 2018, pp. 159-166
- Elias Norbert, *La solitudine del morente*, Bologna, Il Mulino, 1985

- Febvre Lucien, *A New Kind of History*, a cura di Burke Peter, Londra, 1973
- Flasch Kurt, *Poesia dopo la peste: saggio su Boccaccio*, Roma, Laterza, 1995
- Freud, Sigmund, *Mourning and Melancholia*, in James Strachey, *The Standard Edition to the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 24 vols, Hogarth Press, 1953-74, 1964, pp. 243-258
- Frugoni Chiara e Facchinetti Simone, *Senza misericordia. Il Trionfo della Morte e da Danza macabra a Clusone*, Torino, Einaudi, 2016
- Frugoni Chiara, *Altri luoghi, cercando il paradiso (il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, vol. 18, n.4, serie III, 1988, pp. 1557-1643
- Fuchs Werner, *Le immagini della morte nella società moderna*, Torino, Einaudi, 1973
- Fuller Mia, Recensione di Malone Hannah, *Architecture, Death and Nationhood: Monumental Cemeteries of Nineteenth-Century Italy*, Routledge, 2017
- Gaiman Neil e McKean Dave, *Sandman: copertine 1989-1997*, Ariccia, Magic press, 2002
- Gaiman Neil e Pratchett Terry, *Buona apocalisse a tutti!*, Milano, Mondadori, 2007
- Gaiman Neil, *American gods*, Milano, Mondadori, 2002
- Gaiman Neil, *Art matters*, Londra, Headline, 2021
- Gaiman Neil, *Coraline*, Londra, Harper, 2012
- Gaiman Neil, *Cose fragili*, Milano, Mondadori, 2014
- Gaiman Neil, *Il figlio del cimitero*, Milano, Mondadori, 2009
- Gaiman Neil, *L'ultima tentazione*, Pavona, Magic press, 2001
- Gaiman Neil, *La zuppa pirata*, Milano, Mondadori, 2021
- Gaiman Neil, *Mirrormask*, Milano, Mondadori, 2006
- Gaiman Neil, *Nessun dove*, Roma, Fanucci, 2011, trad. it. Neverwhere
- Gaiman Neil, *Questa non è la mia faccia: saggi sparsi su leggere, scrivere, sognare e su un mucchio di altra roba*, Milano, Mondadori, 2019
- Gaiman Neil, *Sandman Library*, Modena, Panini Comics, 2020
- Gaiman Neil, *Sandman presenta: Death*, Modena, Panini Comics, 2021
- Gaiman Neil, *Stardust*, Milano, Mondadori, 2005
- Gasbarrone Laura, *Il culto della morte nei secoli: ieri, oggi e forse domani*, in *Atti della Accademia Lancisiana 2017-2018*, vol. LXII, gennaio-marzo 2018
- Gieni Justine, *Rape and revenge in graphic detail: Neil Gaiman's "Calliope" in The Sandman Comic Series*, in *University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts*, n. 13, autunno 2011
- Giovanelli Marcello, *Construing the Child Reader: A Cognitive Stylistic Analysis of the Opening to Neil Gaiman's The Graveyard Book*, in *Children's Literature in Education*, giugno 2016, pp. 180-205
- Gorer Geoffrey, *Gli americani: studio del carattere nazionale*, Milano, Garzanti, 1950
- Gorer Geoffrey, *The Pornography of Death*, 1955 in Gorer Geoffrey, *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*, New York Doubleday, 1965, pp. 192-199
- Goulart Fabio Ortiz, *O gòtico e a morte: uma arqueologia nas histórias em quadrinhos Morte, de Neil Gaiman*, in *Revista Arqueologia Pública*, vol. 17, 2022, pp. 1-9

- Gros Guillaume, *Philippe Ariès (1914-1984): un traditionaliste non-conformiste, de l'Action française à l'École des hautes études en sciences sociales*, Presses universitaires du Septentrion, 2008
- Gros Guillaume, *Philippe Ariès : naissance et postérité d'un modèle interprétatif de l'enfance*, in *Histoire de l'éducation*, 125, 2010, pp. 19-72
- Harari Yuval Noah, *Sapiens. Da animali a dei*, Milano, Bompiani, 2017, trad. it. *From Animals into Gods: A Brief History of Humankind*, Israel, Kinneret, Zmora-Bitan, Dvir, 2011
- Heck Diana Milena, *A imagem da morte em As Intermitências da Morte, de José Saramago: o jogo simbólico e do imaginário*, in *Revista Travessias*, vol. 12, n. 2, maggio-agosto 2018, pp. 70-88
- Hertz Robert, *Sulla rappresentazione collettiva della morte*, Roma, Savelli, 1978
- Hildesheimer Françoise, recensione di *L'homme devant la mort* di Philippe Ariès, in *Bibliothèque de l'École des chartes*, gennaio-giugno 1979, vol. 37, n. 1, pp. 181-183
- Horton Joshua T., *Panic on the Streets of London: masculine identity and homosexual panic in Neil Gaiman's "How to Talk to Girls at Parties"*, in *The Midwest Quarterly*, 2007, pp. 217-231
- Huizinga Johan, *L'autunno del Medioevo*, Roma, Newton Compton, 2007
- Hutton Patrick H., *Philippe Ariès and the Secrets of the History of Mentalities*, in *Historical Reflections*, primavera 2002, vol. 28, n. 1, pp. 1-19
- Il trionfo della morte e le danze macabre. Dagli atti del VI convegno internazionale tenutosi in Clusone dal 19 al 21 agosto 1994*, Bergamo, Litotipografia Presservice 80, 1997
- Invernizzi Guglielmo, *Immagini della danza macabra nella cultura occidentale dal Medioevo al Novecento*, Como, Nodolibri, 1995
- Jòdar Andrès Romero, *Somewhere over the rainbow: representation of identities in Neil Gaiman's The Sandman*, in *Rivista Canaria de Estudios Ingleses*, vol. 54, aprile 2007, pp. 149-168
- Kanashiro de Medeiros Natalia, *Entre a realidade e o absurdo: uma análise literária sobre os apontamentos críticos de As Intermitências da Morte, de José Saramago*, in *Navegações*, vol. 15, n. 1, gennaio-dicembre 2022, pp. 1-8
- Kristeva Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, 1982
- Kselman Thomas, *Death in Historical Perspective*, in *Sociological Forum*, Estate 1987, vol. 2, n. 3, pp. 591-597
- Kselman Thomas, *Death in the Western world: Michel Vovelle's ambivalent epic La mort et l'Occident, de 1300 à nos jours*, in *Mortality*, vol. 9, n. 2, maggio 2004, pp. 168-176
- Kübler-Ross Elisabeth, *La morte e il morire*, Assisi, Cittadella Editrice, 1994
- Landuzzi Carla, *La ricerca di una immortalità digitale?*, in *Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura*, n. 8, dicembre 2015, pp. 159-165
- Lapaque Sébastien, *Philippe Ariès: un art de la mémoire*, in *Revue des Deux Mondes*, novembre 2017, pp. 106-109
- Lécuyer Bernard-Pierre, recensione di *Imagines de l'homme devant la mort* di Philippe Ariès, in *Annales de démographie historique, Demographie historique et genealogie* (1984), pp. 292-295
- Luis Raphaël, *Sandman, récit métamorphe: l'espace du chapitre chez Neil Gaiman*, in *Itinéraires*, n. 1, 2020
- Luongo Alberto, *La Peste Nera. Contagio, crisi e nuovi equilibri nell'Italia del Trecento*, Roma, Carrocci, 2022
- Marini Fabrizio, *Ingmar Bergman: Il settimo sigillo*, Torino, Lindau, 2007

- Mellette Justin, *Serialization and empire in Neil Gaiman's "The Sandman"*, in *Studies in the Novel*, vol. 47, n. 3, 2015, pp. 319-334
- Mendras Henri, recensione di *L'homme devant la mort* di Philippe Ariès, in *Revue française de sociologie*, vol. 20, n. 2, aprile-giugno 1979, pp. 468-470
- Messori Vittorio, *Scommessa sulla morte*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1982
- Mezzetti Monia, Recensione di Mazza Vincenzo, *Albert Camus et L'État de siege. Genèse d'un spectacle*, in *Studi Francesi*, 2018, pp. 1-2
- Mitchell Allan, *Philippe Ariès and the French Way of Death*, in *French Historical Studies*, autunno 1978, vol. 10, n. 4, pp. 684-695
- Monty Python, *Monty Python: l'autobiografia*, Vimercate, Sagoma, 2018
- Morin Edgar, *L'uomo e la morte*, Trento, Erickson, 2014, trad. it. *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1948
- Nobody knows. Newbery Medal winner Neil Gaiman's protagonist, Nobody Owens, learns about life, death, possibility, and loss in The Graveyard Book*, in *Reading Today*, aprile/maggio 2009
- Passaro Elvira, *La retorica del contagio da Boccaccio al Coronavirus: i casi della peste del '300, del '500 e del '600 tra fonti storiche e letteratura*, in *DNA*, vol. 1, n. 1, 2020, pp. 57-70
- Pendergast John, *Six characters in search of Shakespeare: Neil Gaiman's Sandman and Shakespearian mythos*, in *Mythlore*, vol. 26, n. 3/4, primavera-estate 2008, pp. 185-197
- Philippe Ariès: Mentality as History*, in *The Wilson Quarterly*, inverno 1981, vol. 5, n. 1, pp. 102-104
- Pirrone Riccardo, *Taffo. Ironia della morte. Riderne è l'unico modo per uscirne vivi*, Baldini + Castoldi, 2020
- Porter Roy, *The Hour of Philippe Ariès*, in *Mortality*, vol. 4, n. 1, 1999, pp. 83-90
- Poussou J.P., *In memoriam: Philippe Ariès*, in *Annales de démographie historique, Demographie historique et genealogie* (1984), pp. 5-6
- Prescott Tara, *Neil Gaiman in the 21st Century: essays on the Novels, children's Stories, Online Writings, comics and other Works*, Jefferson, McFarland & Company, 2015
- Rastelli Simone, *Guida non ufficiale a Sandman – Attraverso gli occhi di Sogno*, Salerno, Edizioni NPE, 2021
- Recensione di Darl Larsen, *A book about the film Monty Python's the Meaning of Life*, Rowman & Littlefield, 2020
- Renda Simonluca, *L'invenzione della morte: Danze Macabre*, Cosenza, Mutus Liber, 2015
- Rey Pierre-Louis, Recensione di Mazza Vincenzo, *Albert Camus et L'État de siege. Genèse d'un spectacle*, in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n. 3 2018, pp. 737-739
- Rizzo Carita, *Adapting the unadaptable*, in *The Hollywood Reporter*, n. 18, novembre 2022
- Roda Marica, recensione di *Storia della morte in Occidente: dal Medioevo ai giorni nostri*, in *Il Politico*, giugno 1978, vol. 43, n. 2, pp. 371-374
- Rudd David, recensione di Sommers Joseph Michael, *The artistry of Neil Gaiman: finding light in the shadows*, in *Children's Literature Association Quarterly*, vol. 45, n. 1, primavera 2020, pp. 90-93
- Saramago Josè, *Le intermittenze della morte*, Milano, Feltrinelli, 2012, trad. it. *As intermitências da morte*, Lisbona, Editorial Camiho, 2005

- Savonarola Girolamo, *Predica dell'arte del bene morire, il 2 novembre 1496*, Firenze, Compagnia del Drago, 1497-1519
- Sisto Davide, *Digital Death. Le trasformazioni digitali della morte e del lutto*, in *Lessico di etica pubblica*, n. 1, 2018, pp. 49-60
- Sisto Davide, *La morte si fa social: immortalità, memoria e lutto nell'epoca della cultura digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018
- Slack Paul, *La peste*, Bologna, Il Mulino, 2014
- Sot Michel, recensione di *L'homme devant la mort* di Philippe Ariès, in *Esprit*, aprile 1978, n. 16, pp. 121-124
- Sozzi Marina, *Reinventare la morte. Introduzione alla tanatologia*, Bari, Laterza, 2009
- Spellman William M., *Breve storia della morte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2015
- Stannard David, recensione di *Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present*, in *The American Historical Review*, dicembre 1975, vol. 80, n. 5, pp. 1297-1298
- Tenenti Alberto, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1989
- Testoni Ines, *Il grande libro della morte*, Milano, Il Saggiatore, 2021
- Tomasi Grazia, *Per salvare i viventi. Le origini settecentesche del cimitero extraurbano*, Bologna, Il Mulino, 2001
- Usher Jonathan, *Boccaccio's "Ars Moriendi" in the Decameron*, in *The Modern Language Review*, vol. 81, n. 3, luglio 1986, pp. 621-632
- Vigo Pietro, *Le danze macabre in Italia*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1978
- Vilches Gerardo, *Sandman: Obertura*, in *CuCo Cuadernos de còmic*, n. 6, giugno 2016, pp. 166-170
- Vovelle Michel, *Immagini e immaginario nella storia: fantasmi e certezze nella mentalità dal Medioevo al Novecento*, Roma, Editori riuniti, 1989
- Vovelle Michel, *La morte e l'Occidente: dal 1300 ai giorni nostri*, Roma, Laterza, 2000, trad. it. *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Editions Gallimard, 1983
- Vovelle Michel, *Une troisième préface?*, in Montenach Anne, Guilhaumou Jacques e Lambert Karine, *Genre Révolution Transgression*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015
- Walter Tony, *La rinascita della morte*, Torino, UTET Libreria, 2011
- Weinstock Jeffrey Andrew, *A critical Companion to Neil Gaiman's Neverwhere*, Central Michigan University, 2022
- Worpole Ken, Recensione di Malone Hannah, *Architecture, Death and Nationhood: Monumental Cemeteries of Nineteenth-Century Italy*, Routledge, 2017, in *Architectural History*, vol. 61, 2018, pp. 290-292
- Zaleski Jeff, *The arts and ambitions of Neil Gaiman*, in *Publishers weekly*, vol. 28, luglio 2003, pp. 46-57
- Zygmunt Bauman, *Paura liquida*, Roma, Laterza, 2008

Sitografia

È morta la modella che ispirò il personaggio di Death in "Sandman":
<https://fumettologica.it/2018/01/cinamon-hadley-death-sandman-gaiman/>

Elmes John, *Netflix orders Neil Gaiman's The Sandman*, <https://www.proquest.com/trade-journals/netflix-orders-neil-gaiman-s-sandman/docview/2251121103/se-2>

Gaiman Neil, *How to talk to girls at parties*, 2007,

[https://www.neilgaiman.com/Cool_Stuff/Short_Stories/How_To_Talk_To_Girls_At_Parties/How_To_Talk_To_Girls_At_Parties_\(Text\)](https://www.neilgaiman.com/Cool_Stuff/Short_Stories/How_To_Talk_To_Girls_At_Parties/How_To_Talk_To_Girls_At_Parties_(Text))

Il profilo Instagram di Taffo Funeral Service: <https://www.instagram.com/taffofuneralservices/>

Il sito di Neil Gaiman: <https://www.neilgaiman.com/>

Il sito ufficiale della EHES: <https://www.ehess.fr/fr/node/15005>

La Morte in "Sandman" secondo Neil Gaiman: <https://fumettologica.it/2022/08/death-morte-sandman-neil-gaiman/#:~:text=Gaiman%20ha%20raccontato%20che%20,risucchiata%20via%20attraverso%20gli%20occhi>

Neil Gaiman dalla A alla Z: <https://fumettologica.it/2020/11/neil-gaiman-libri-fumetti/>