



Fig. 1: Clusone: l'affresco del Trionfo della Morte e della Danza Macabra sulla facciata dell'Oratorio dei Disciplini. Il movimento dei Disciplinati o Flagellanti si sviluppa nel XIII secolo come confraternite devozionali laiche, dedite ad opere di carità; durante le loro processioni intonavano litanie e canti penitenziali, flagellandosi.

La Danza Macabra di Clusone (1484)

un tema iconografico fra medioevo ed Età Moderna

Testi e foto di Carla Ferliga
carla.ferliga@studenti.unimi.it

Sulla grande parete orientale dell'Oratorio di San Bernardino in Clusone, rivolta verso la Val Borlezza e il non lontano Lago d'Iseo, campeggia in tutta la sua policromia recentemente restaurata il grande affresco della Morte trionfante, contornata dalla Danza dei vivi e dei morti [Fig. 1].

La struttura, edificata a fianco dell'imponente basilica seicentesca di Santa Maria, fu voluta nel 1348 dalla confraternita religiosa dei Disciplini, che nel 1452 la dedicarono a San Bernardino da Siena, in memoria della sua predicazione nella zona.

Le terre bergamasche [Fig. 2] avevano dato ormai da quarant'anni la propria fedeltà alla Serenissima quando i muri interni della piccola chiesa vennero affrescati con il ciclo delle Storie della Vita di Gesù e con la grande Crocifissione sulla parete del presbiterio. Quest'ultima reca infatti la data "1471" e una firma, "...CHOB PINXIT", che rimanda ad un Giacomo Borlone de Buschis¹, pittore bergamasco attivo in Val Seriana e da Clusone sino al Lago d'Iseo fra il 1460 e l'ultimo decennio del secolo. Successivamente, nel 1484, la medesima mano completò il grande affresco della parete esterna.

Giacomo è definito nelle carte "magister", ovvero è a capo di una bottega

analogamente ad altri pittori bergamaschi del periodo, come i Baschenis di Averara, autori di altre due Danze macabre in Trentino, a Carisolo (1513) e a Pinzolo (1539). Mentre in Bergamo le committenze più altolocate si rivolgono ad artisti veneti alla moda, le valli cercano proprio questi pittori locali, più attardati come gusto ma forti di una ricerca stilistica autoctona legata alle tradizioni, e quindi adatti ad un ambiente economicamente solido e ben determinato a mantenere la propria identità culturale (FRACASSETTI, 2003).

L'affresco della Morte

L'affresco esterno riunisce in sé due grandi temi della pittura didattica legata al tema della morte - il Trionfo [Fig. 1a] e la Danza Macabra [Fig. 1b] - e ne cita un terzo, quello dell'Incontro fra i Tre Vivi e i Tre Morti, nelle figure dei tre cavalieri [Fig. 1c] sulla sinistra del Trionfo stesso; in questa sintesi iconografica, esso risulta unico nel suo genere. Nel registro inferiore, oggi quasi completamente perduto, doveva inoltre essere raffigurato l'esito del Giudizio, con le anime dannate a sinistra [Fig. 1d] e i virtuosi a destra [Fig. 1e].

A differenza dei dipinti precedenti, quali quello di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa (1343) - che presenta una Morte-megera, alata e avvolta in

drappi scuri, e quello di Palazzo Sclafani a Palermo (1446) - dominato da una Morte-scheletro a cavallo che si rifà ai cavalieri dell'Apocalisse - l'affresco di Clusone mostra una Morte sovrana, giudice imparziale oltre che esecutrice, che contrappone il suo potere a tutti i poteri mondani, siano essi politici, del denaro, della ragione.

Sotto il Trionfo, lungo una fascia di cui si è perso l'estremo destro, si snoda la processione della Danza Macabra [Fig. 3]. Singole coppie, composte ciascuna da un personaggio diverso e da uno scheletro ghignante che ne rappresenta il doppio, entrano da una porta sulla sinistra, e si incamminano con misurata rassegnazione verso una meta che la distruzione dell'angolo opposto ci impedisce di decifrare.

Il tema iconografico è caratteristico di un periodo che va dal 1424 (Parigi, Cimitero degli Innocenti, perduta, ma nota da xilografie dell'epoca) sino agli inizi del '600, e di un'area estesa fra Francia, Impero tedesco ed Inghilterra meridionale. In Italia gli affreschi si concentrano a Nord del Po: Como (1480, nota da disegni del 1828), Clusone (1484), Pisogne (1490), Carisolo (1519), Pinzolo (1539).

Nell'ambito dello schema base, si osservano svariate tipologie. Tutti i dipinti sono caratterizzati da personaggi vivi che rappresentano varie catego-



Fig. 2: Panorama dell'abitato di Clusone (Val Seriana): la freccia indica l'Oratorio dei Disciplini.

Fig. 3: La Danza Macabra: la processione è spinta fuori da una porta dietro la quale si affollano altri vivi.

rie sociali - dal papa ai vari ranghi del clero, dal sovrano all'aristocrazia sino ai mestieri più umili - varie età e, per le donne - in genere in numero minore - la condizione di nubile o sposata. Ma non tutte queste categorie sono presenti in ogni affresco, così come può variare l'ordine dei personaggi, da strettamente gerarchico ad apparentemente casuale.

Diversa è anche la relazione fra il vivo e il suo doppio morto: il vivo può essere riluttante e sottrarsi, essere rassegnato o indifferente, mantenere una compostezza che contrasta con il morto danzante oppure partecipare alla pantomima. Il morto a sua volta può essere cadavere scarnificato oppure scheletro, e può semplicemente accompagnare il proprio vivente, oppure trascinarlo, oppure danzargli attorno in maniera scomposta e selvaggia, come in molte danze di area tedesca; può altresì irridere il vivente, oppure apostrofarlo con cartigli ammonitori per rimarcare la sua sorte.

Sarebbe interessante a questo proposito esaminare i singoli parametri in funzione del contesto socio-politico e della committenza, per evidenziare connessioni che diano una chiave interpretativa delle variazioni stesse, che non devono essere casuali.

Nella Danza di Clusone, la quieta processione conserva un solo personaggio femminile, e una serie di personaggi maschili spesso interpretati come appartenenti ad un ceto basso, popolare, in contrapposizione ai personaggi altolocati, già raffigurati nell'affresco soprastante. In realtà le vesti, pienamente quattrocentesche e un po'

arretrate rispetto alla datazione del dipinto, indicano

persone di un certo livello sociale che, nell'ambito della valle, potrebbero ben

rappresentare l'aristocrazia locale².

La donna ha veste con ricche maniche di broccato e nessun attributo da lavoratrice [Fig. 4]; la precedono un disciplino, ovvero uno dei committenti, dotati di denaro da investire nell'affresco; un autorevole personaggio con mantello e bastone di comando, interpretato come un rappresentante del potere a scala locale; un riluttante mercante in una ricca cioppa foderata, colto nel tipico gesto dell'avarò [Fig. 5]; un giovane elegante, in corta giarrea, che può permettersi di dedicarsi alle lettere; un austero notabile avvolto in un robone pavonazzo e con vistoso mazzocchio. Unici elementi popolari, il giovane in farsetto e calze che reca un recipiente utilizzato per il vino, identificato come oste (SCANDELLA, 1993); e un personaggio spesso interpretato come contadino per la calzabraga lacerata sulle ginocchia, ma che, dati i lineamenti fini, il capo curato e l'ampia sopravveste manicata che indossa sopra il farsetto, non può essere un povero lavoratore dei campi [Fig. 6]; il bastone con cui regge qualcosa sulla spalla ha fatto pensare ad un viandante o - perchè no, dati i tempi - un esule. E' invece impossibile dire se nella quasi metà mancante dell'affresco fossero presenti esponenti del clero, o dello strato sociale più basso.

Ad un primo sguardo, l'intera rappresentazione evoca l'idea della morte grande equalizzatrice, che non fa distinzione di classe sociale o ricchezza, come rimarcato sui cartigli che la contornano nel soprastante Trionfo: *"E sono per nome chamata morte ferischo a chi tocharà la sorte · no e homo chosì*

forte che da mi non po schampare", "E sono la morte piena de equaleza sole voi ve volio e non vostra richeza· e digna sono di portar corona per che signorezi ogra persona". Una rappresentazione quindi sintetica ed incisiva del memento mori - ricordati che devi morire! - e del *contemptus mundi* - il disprezzo delle cose del mondo - temi ambedue cari alla predicazione cristiana nel corso di tutto il Medioevo.

Senonché, l'iconografia macabra "esplode" in un periodo ben preciso, ed esaurisce la sua forza e creatività nel giro di pochi secoli, cosa che ha indotto gli storici a scavare dietro l'interpretazione più semplice ed immediata.

Mutamenti nell'atteggiamento verso la morte

La comparsa nell'arte dell'immagine ossessiva e terrificante della Morte è stata spesso collegata alla grande crisi del '300, culminata con la peste che in soli tre anni (1348-1351) ridusse di un terzo la popolazione europea. In realtà gli storici (TENENTI, 1957; FRUGONI C., 1966; ARIÈS, 1968) hanno dimostrato che il mutamento di atteggiamento nei confronti della morte, e la sua rappresentazione come elemento angosciante, si sviluppa già in quel XIII secolo che rappresenta il momento di massimo sviluppo della civiltà medievale.

Se prima, infatti, la morte era solo una tappa lungo un'esistenza dura, tesa verso un'aldilà liberatorio in cui la comunità dei fedeli credeva fermamente (CARDINI, 1998), da quest'epoca essa diventa il punto terminale di una vita in cui l'uomo si è scoperto come individuo, in grado di costruire la propria fortuna e di poter disporre della bellezza delle cose mondane. Il miglioramento delle condizioni di vita e un diffuso benessere economico e sociale pongono ora dinanzi alla tragedia della perdita

inesorabile di tutto ciò che si è conquistato. Nell'epoca dei movimenti ereticali e della contestazione dell'autorità ecclesiale, il singolo dubita di un Aldilà astratto, e fronteggia il dato concreto





Fig. 4: La donna: la figura dai raffinati lineamenti e dall'accurata acconciatura a piccole corna indossa un'elegante gamurra di colore rosso intenso, arricchita da maniche in broccato decorato col motivo del melograno. In mano lo specchio evoca la Vanità.

della propria morte individuale; un appassionato attaccamento alla vita si traduce allora nel senso amaro del suo fallimento e nel rimpianto per la sua caducità (ARIEËS, 1968).

Non a caso, il primo tema iconografico che appare - negli affreschi di Melfi e Atri, attorno agli anni '60 del XIII secolo - è quello dell'Incontro fra i Tre Vivi, cavalieri gaudenti nel nobile esercizio della caccia, e i Tre Morti, cadaveri che ammoniscono duramente: *"sarete come noi siamo"*. Tema profano, che già nella classicità latina portava al *carpe diem* - godi finché puoi! - e che la Chiesa in Italia si affrettava a moralizzare, riportando i cadaveri nei sepolcri ed introducendo negli affreschi la figura dell'eremita che ammonisce a pentirsi in vista del comune destino (FRUGONI, 1966).

Successivamente, ai morti viene sostituita "la" Morte, astratto referente comune della condizione umana, che la Chiesa dipinge come trionfante e imparziale giudice delegato da Dio. Lo slittamento è evidente: la consapevolezza della morte viene dalla Chiesa rivolta in terrore, che riporti le pecorelle a sentirsi gregge compatto di fronte ad essa, e le induca a pentirsi e a rinunciare già in vita a quei beni che nulla varranno nel momento supremo.

Ultima ad apparire, la Danza Macabra segna lo sfumare del Medioevo nell'Età Moderna. È significativo il fatto che essa si diffonda nel momento in cui, superata la crisi, iniziano a sentirsi i sintomi della ripresa demografica ed economica; il Nord-Italia, raggiunto

con la pace di Lodi (1454) un equilibrio politico stabile, attraversa lunghi decenni di tranquilla operosità. Di nuovo, si presenta quindi la coincidenza fra benessere ed elaborazione di un tema macabro che coinvolge singoli individui.

Nella Danza Macabra, però, si intreccia una complessità di significati che va ben oltre la predica morale.

Innanzitutto, il tema in sé non ha alcun riscontro biblico, a differenza del Trionfo, che si richiama all'Apocalisse e che riecheggia il Giudizio Universale. Nella Danza non è la Morte ad irrompere nella vita quotidiana, ma "i morti", singole entità che si affiancano ai vivi condividendone il percorso.

La figura del morto che affiora dal mondo delle ombre è ricorrente nell'immaginario medievale, ed esso è, nelle narrazioni dei religiosi, visione premonitrice, oppure immagine di un defunto non pacificato, che chiede preghiere ed intercessione (SCHMITT 1995). Ma, nella tradizione popolare, gli spiriti si manifestano come entità concrete, in grado di interagire con i vivi, e a fatica i predicatori riescono a ricondurre queste presenze a racconti esemplari che spingano ad opere pie. Mentre l'esercito selvaggio dei morti - la Mesnie Harlequin, credenza di derivazione germanica - viene trasformato dalla Chiesa in visione mandata da Dio per ammonire (SCHMITT, 1995), nel villaggio occitano di Montailhou i morti, dotati di un corpo invisibile ma tangibile, continuano ad essere onnipresenti fra i vivi, come confermano gli abitanti all'inquisitore (LE ROY LADURIE, 1977); ancora nel '400, in Inghilterra, spiriti dannati e solidamente corporei aggrediscono i vivi, dissolvendosi solo con la distruzione violenta dei loro cadaveri (SCHMITT, 1995): credenze arcaiche, di origine pagana, continuamente rielaborate dall'immaginario, e che in esso continuano ad agire sino all'Età Moderna.

Ecco allora che i predicatori traggono, dalle nebbie di questo mondo folklorico oscuro ma ben vivo l'immagine limpida ed equilibrata della sfilata dei vivi e dei loro doppi, morti "normalizzati" che tornano dal futuro per rammentare a se stessi quello che saranno. Il

tema consolatorio dell'uguaglianza di fronte alla morte cede quindi il passo alla predica ad status, tipica dell'epoca (CARDINI, 1998): in un mondo frammentato in sempre nuove categorie sociali, in cui ciascuno ormai è persona unica, anche l'ammonimento diviene rivolto ad ogni singolo individuo, ciascuno posto di fronte al proprio individuale destino.

Il tema del memento mori, nato dalla gioia della vita e dalla coscienza del proprio valore di persona umana e terrena, si proietta quindi dall'ultimo scorcio del Medioevo entro l'Età Moderna assumendo caratteristiche che affondano in un arcaico passato precristiano.

Il tema della danza

Ammesso che tutte le "danze macabre" rappresentino effettivamente danze, un'altra questione nodale per inquadrare compiutamente i significati di questa tipologia iconografica è: perché proprio una danza?

Anche se a Clusone, così come a Pinzolo o a Carisolo, la lunga fila di vivi e di morti assume piuttosto l'aspetto di pacata processione, sono gli autori stessi delle immagini ad affermare che essa è una danza: in Trentino, alcuni scheletri, a capo del ballo, lo accompagnano con strumenti musicali. Ancora più esplicite sono però le scritte a contorno delle immagini stesse.

A Clusone, la cornice sopra la danza dice:

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

Gli fa da contrappunto la celebre iscrizione di Pinzolo³:

"Io sont la morte che porto corona · Son te signora de ognia persona · Et cossi son fiera forte et dura · Che trapasso le porte et ultra le mura · [...] Non è signor madona ne vassallo · Bisognia che lor entri in questo balo"

La processione di Clusone mostra movimenti misurati e molto ordinati, ciascuno scheletro si pone alla sinistra del vivente come cavaliere che condu-



Fig. 5: Il mercante: sulla ricca sopravveste foderata di pelliccia pende una grossa scarsella. Le Danze Macabre forniscono una interessante carrellata sulle varie tipologie di abbigliamento del periodo in uno stesso luogo.

ce, secondo una convenzione comune alla danza occidentale, e tutto l'insieme ricorda la composta danza del cassone nuziale Adimari-Ricasoli, della metà del secolo⁴.

Nuovamente siamo in presenza di un elemento profano, associato ad un luogo e un tema a carattere religioso o morale.

E' stato notato più volte come la musica e la danza siano associate in molte culture ad un ambito sacrale; il suono stesso - il Logos, il Verbo - è il primo elemento di molti miti di creazione; nel mondo cristiano bassomedievale la sua sacralità permane, legata all'ordine del mondo e al moto delle sfere celesti.

Musica e danza appartengono al rito - anzi, il "reiterato movimento ritmico collettivo senza uno scopo preciso è la forma pura cristallizzata del rito in assoluto" (BURKERT, 2003 p. 223) - e all'ambito della comunicazione col divino sia nella cultura classica - si pensi al tripudium dei sacerdoti Sali nell'antica Roma, che apre e chiude l'anno bellico (CHAMPEAUX, 2002), oppure alle danze in onore di Artemide nella cultura greca - che in molte culture esterne al Mediterraneo. Anche più significativo è il legame fra danza rituale e mondo dei morti. Nelle culture delle steppe, è attraverso ritmo e danza che gli sciamani entrano in comunicazione con gli antenati (GINZBURG, 1989); ma anche ad Atene si danza in onore di Dioniso durante le Antesterie, triduo primaverile in cui i morti ritornano nella città dei vivi (BURKERT, 2003); nelle culture basate sul culto degli antenati, il contatto fra vivi e morti si stabilisce proprio attraverso la danza (SACHS, 1966). La Chiesa ha rimosso precocemente

l'idea della danza come rito, sia perché legata a quel mondo pagano che cercava di estirpare, sia perché manifestazione del corpo, della materia, del peccato; e ne ha censurato le espressioni, considerate come lascive e fonte di tentazione diabolica.

Ma nel patrimonio folklorico dell'Europa permane sino a tempi recenti la tradizione di una danza "sacra", legata alla "festa". Essa appare, "addomesticata", entro rituali di inversione legati ad un tempo festivo chiaramente delimitato (CARDINI, 1995), oppure affiora, a tratti, nelle condanne pronunciate dagli ecclesiastici.

E nuovamente, essa si intreccia, nell'Europa medievale, con il mondo dei morti. La società medievale è una società "mista" di vivi e di morti, in cui i morti sono seppelliti entro lo spazio dei vivi - ad santos, presso le chiese nei centri abitati (ARIÈS, 1978), non esistendo la distinzione di aree sepolcrali esterne all'abitato - e i vivi invadono lo spazio dei morti, svolgendo attività quotidiane nei cimiteri - come ad esempio nel Cimitero degli Innocenti di Parigi (HUINZIGA, 1919) - o cerimonie profane legate ad una preesistente cultura folklorica (CARDINI, 1998). Danze fatte nei cimiteri sono condannate dal domenicano lionese Stefano di Bourbon in due exempla scritti fra il 1250 e il 1260 (SCHMITT, 2000 a), e da Giraldo Cambrense nel XII secolo (SACHS, 1966); in quest'ultimo caso, vengono descritte esplicitamente danze in circolo di uomini e donne, che cadono a terra come in estasi, per poi alzarsi e in preda a furore rappresentare i lavori proibiti nei giorni festivi.

In qualche modo quindi, nell'Europa cristiana del Medioevo si è mantenuto un sottile collegamento fra danza culturale e comunicazione con i morti (SCHMITT, 1995). E' allora plausibile pensare che la Chiesa abbia ricondotto nelle proprie mani questi echi che non riusciva ad estirpare e li abbia "gestiti", inserendoli in una cornice cristiana.

La tradizione precristiana, forse celtica, dei morti che ritornano periodicamente fra i vivi, sommata all'idea della danza come forma di comunicazione con l'aldilà, è sfociata così nella rappresentazione della danza dei vivi che

fronteggiano il proprio doppio nella morte; rappresentazione sia iconografica, sia, prima ancora, scenica.

Non è un caso forse che alcuni dei dipinti della Danza Macabra abbiano una committenza legata agli ordini mendicanti - Basilea, 1440; Como, 1480 - o addirittura alle confraternite dei Disciplini [Fig. 7] - Clusone, 1485; Pinzolo, 1539 - formazioni religiose regolari o laiche che rappresentavano l'ala del cattolicesimo più vicino alla devozione popolare e al coinvolgimento dei fedeli. Gli ordini mendicanti sono la grande fucina dei predicatori itineranti che commuovono il popolo con sermoni densi di pathos, talora drammatizzati con l'inserimento di attori che sceneggiano gli episodi di cui si parla (ALLEGRI, 2003, p.211); mentre è delle confraternite il grande sviluppo della lauda, sino alla sua completa drammatizzazione.

La lauda in volgare del XIII secolo assume rapidamente la forma popolare della ballata, ovvero della canzone a ballo di tradizione giullaresca. Come nella ballata il solista recita la strofe e il gruppo dei danzatori canta e danza la ripresa, così nella lauda sacra alla ruota dei danzatori si sostituisce il coro dei devoti in processione per le vie: forma culturale quindi che coinvolge tutto il gruppo dei fedeli in una devozione attiva e partecipante, in netta contrapposizione con la passivazione del fedele operata dalla Chiesa nella liturgia principale. I Disciplini sviluppano anche la lauda drammatizzata - forse introdotta da Jacopone da Todi⁵ - quasi interamente costituita da dialoghi fra personaggi. Questi testi erano rappresentati nelle chiese o in processione durante ricorrenze religiose specifiche; e vengono oggi considerati come il nucleo da cui si è sviluppato successivamente il teatro occidentale dell'Età Moderna (ALLEGRI, 2003).

E documenti francesi - una delle culle dell'iconografia della Danza - non solo mostrano che la danza dei vivi e dei morti è stata più volte rappresentata realmente - nel 1449 il duca di Borgogna ad esempio la fa mettere in scena nel suo palazzo di Bruges - ma fanno altresì supporre che la sua rappresentazione scenica abbia veramente preceduto la sua riproduzione pittorica



Fig. 6: Personaggio di incerta identificazione: viso e capelli curati, una sopravveste corta con maniche su farsetto, calze con vistosi segni sulle ginocchia (lacerazioni?).

(HUINZIGA, 1919) in più di un'occasione. Il tema delle macabre coppie danzanti, d'altra parte, non solo è già noto nella letteratura sin almeno dal XII secolo, in poemetti edificanti quali *Les vers de la mort*, composto dal monaco cistercense Hélinant de Froidmont (DE FROIDMONT, 1988) fra il 1194 e il 1197⁶; ma altresì esiste una tradizione di testi musicali legati alla danza della Morte. Il più antico di questi - *Ad mortem festinamus* - è contenuto nel cosiddetto *Llibre Vermell de Montserrat*, manoscritto datato fra 1396 e 1399, che comprende dieci brani sacri scritti per i pellegrini utilizzando musiche della tradizione; alcuni di questi sono espressamente indicati come adatti ad essere danzati "ad *trepidium rotundum*", ovvero in circolo⁷. La struttura di *Ad Mortem festinamus* è quella del *virelai*, forma francese in rima caratterizzata da due parti che si alternano, analogamente a strofe e ripresa delle ballate, e il brano è riconosciuto come una danza della Morte, in cui però ancora non si è sviluppato il confronto individuale fra il vivo e il suo doppio morto.

I frammenti raccolti dai ricercatori delineano quindi un percorso circolare che passa dalla predicazione popolare e la processione dei flagellanti, attraverso la musica sino alla sacra rappresentazione; esso si sviluppa a partire

da un nucleo compatto - seppur in parte ancora sfuggente - di tradizione folklorica che ruota attorno alla danza come comunicazione fra vivi e morti, sul quale nel corso del XIII-XV secolo si innesta la rielaborazione cristiana, che ne recupera l'elemento ordinatore: la danza, per il mondo colto del XV secolo, è infatti movimento organizzato, strutturato secondo misura e geometria, così come strutturato e inalterabile è l'ordine della vita e della morte, a cui nessun uomo può sottrarsi.

Conclusioni

Gli spunti che emergono inserendo gli affreschi della Danza Macabra nel contesto culturale e storico del periodo, indicano quindi come possibile direzione di indagine sulle sue origini proprio il patrimonio folklorico più arcaico, precristiano (CARDINI, 1998).

E' questo un elemento che continua ad essere presente in sottofondo in tutta la cultura europea dal Medioevo sino alle soglie dell'Età Contemporanea. Ricondata infatti la danza dei morti nel solco dell'ortodossia cristiana, un altro grande tema, strettamente connesso alle credenze sulla comunicazione fra mondo dei vivi e mondo dei morti, si offrirà alla rielaborazione della dottrina ufficiale: il sabba (GINZBURG, 1989) e il patto delle streghe col diavolo, che impegnerà di nuovo, per quasi tre secoli, la Chiesa nella lotta contro le radici arcaiche, precristiane, della cultura europea.

L'iconografia della Danza si offre ad un'ulteriore considerazione: sotto un primo livello di comunicazione piuttosto immediato, che nasce da un'interpretazione letterale dell'immagine, affiorano strati profondi che mantengono l'eco di altri significati, sfuggenti al primo sguardo.

È questa una caratteristica di gran parte delle fonti iconografiche del Medioevo e della prima Età Moderna, che non deve mai essere persa di vista nel loro esame, per non correre il rischio di travisarne il significato.

Note

¹Sino agli anni '80 veniva proposta per l'affresco esterno l'attribuzione ad un Giacomo Busca attivo in valle nel medesimo pe-

riodo, e diverso dal *Iacobum de Borlonis* a cui si riferivano le carte dei pagamenti del ciclo pittorico interno; documenti notarili che citano un pittore Iacopo Borlone de Buschis de Clixione, residente in loco nei medesimi anni, hanno portato a identificare i due artisti come la medesima persona (CONFORTI, 1992), anche se la mano della Danza Macabra appare più matura rispetto a quella del frescante dell'interno dell'Oratorio.

²Si tende in genere a schematizzare una ripartizione della società bassomedievale fra "nobili" e "popolo". Il panorama invece, già almeno dal XIII secolo è in Nord Italia molto più vario: ad un'aristocrazia terriera di vecchia data si affianca infatti la vivace aristocrazia mercantile, ascesa attraverso i commerci, e una varietà di maestri artigiani che conducono aziende in cui trovano lavoro dipendenti salariati; le stesse campagne lombarde sono ricche di piccoli proprietari che danno lavoro a braccianti, o comunque di agricoltori autonomi, spesso riuniti in comunità rurali con consapevolezza e peso politico. Nelle valli bergamasche e bresciane prosperano allevamento e produzione di panni di lana, nonché estrazione e lavorazione del ferro. Il valico di Clusone era, sin dall'epoca romana, una delle principali vie di transito fra l'alta Valle Seriana e, attraverso il lago d'Iseo, la pianura, costituendo di fatto un'area economicamente sviluppata.

³Il testo di Pinzolo rimanda a sua volta al *Ballo in fa diesis minore* di A. Branduardi, che utilizza come base musicale un brano - *Schiarazula Marazula* - conservato nel Primo libro de balli di Mainerio del 1578, e riferito a tutt'altro contesto; curiosamente, questa musica la cui notazione è di età barocca, è fra le più frequentemente credute "medievali" nelle rievocazioni storiche...

⁴Nel più noto manuale di danza dell'epoca, scritto da Guglielmo Ebreo, sono riportate danze per due o tre persone, o di gruppi di massimo quattro coppie che si alternano nella posizione; come però nota B. SPARTI (1993), mancano in esso notazioni di balli in cerchio, pure ben rappresentati nell'iconografia. La documentazione scritta, lacunosa per il XV secolo, non permette quindi di affermare che l'affresco di Clusone non rappresenti una danza processionale, di struttura analoga a danze poi attestate in epoche successive.

⁵Proprio Jacopone da Todi (1230-1306) in



Fig. 7: La lunga veste aperta sulla schiena permette ai Disciplinini la pratica dell'autoflagellazione; con il cappuccio che copre il viso serve inoltre a rendere i devoti tutti uguali e ad impedirne il riconoscimento durante le cerimonie, affinché nessuno di loro possa trarre vanto da tale attività devozionale.

Oriente (BALTRUŠAITIS, 1973).

⁷Altra situazione in cui, in deroga alla dura condanna espressa sulla danza, la Chiesa la ammette - come male minore - in una forma controllata. Fra i primi due brani musicali del Llibre Vermell appare infatti la spiegazione: "dato che il pellegrino... talvolta vuole cantare o ballare durante il giorno nello spazio antistante la chiesa, e considerato che non deve cantare altro che oneste e pie canzoni, ne scriviamo alcune qui di seguito..."

Bibliografia

- ALLEGRI L., 2003 - *Teatro e spettacolo nel Medioevo*. Laterza
 ARIÈS P., 1968 - *Storia della morte in Occidente*. BUR
 BALTRUŠAITIS J., 1973 - *Il Medioevo fantastico*. Milano
 BURKERT W., 2003 - *La religione greca*. Jaka Book
 CARDINI F., 1995 - *Il cerchio sacro dell'anno: il libro delle feste*. Il Cerchio

una lauda (Quando t'alegri, omo d'altura) propone il contrasto fra un vivo che apostrofa un morto, rinfacciandogli le perdute vanità terrene, secondo lo schema dell'ubi sunt, "dove sono ora (le cose di cui godevi)?"

⁶Questa datazione così alta permette di escludere (CARDINI, 1998) l'ipotesi che il tema delle coppie vivo-morto danzanti derivi da motivi iconografici della tradizione demonica buddista, mediati nel XIII secolo attraverso i missionari francescani in

CARDINI F., 1998 - *Nota sulla tradizione della Danza Macabra*. in: *Immagini della Danza Macabra nella cultura occidentale dal Medioevo al Novecento*, a cura di Invernizzi G., Della Casa N.. Nodolibri, Milano-Como.

CHAMPEAUX J., 2002 - *La religione dei romani*. Il Mulino

CONFORTI L., 1992 - *I Moreschi*. Edigraf, Brescia

DE FROIDMONT, 1988 H., 1988 - *I versi della morte*, a cura di C. Donà. Pratiche

FRACASSETTI A., 2003 - *Giacomo Borlone de Buschis: il pittore dell'oratorio dei Disciplinini*. In: *La signora del mondo. Atti del convegno nazionale di studi sulla danza macabra e il trionfo della morte*. A cura di G. Bonetti, M. Rabaglio M.. Clusone.

FRUGONI C., 1966 - *Il tema dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medievale italiana*. Atti Acc. Naz. Linc. Mem. Sci. Mo., s. VIII, v. XIII, 3.

GINZBURG C., 1989 - *Storia notturna: una decifrazione del sabba*. Einaudi.

Huinizga J., 1919 - *L'autunno del Medioevo*. Newton-Compton 2007

LE ROY LADURIE E., 1977 - *Storia di un paese, Montaillou: un villaggio occitano durante l'Inquisizione (1294-1324)*. Rizzoli.

SACHS C., 1966 - *Storia della danza*. Il Saggiatore.

SCANDELLA G., 2003 - *Danza macabra di Clusone e danze macabre europee: i personaggi a confronto*. In: *La signora del mondo. Atti del convegno nazionale di studi sulla danza macabra e il trionfo della morte*. A cura di G. Bonetti, M. Rabaglio M.. Clusone.

SCHMITT J. C., 1995 - *Spiriti e fantasmi nella società medievale*. Laterza.

SCHMITT J. C., 2000 a - *Gli spettri nella società feudale*. e

SCHMITT J. C., 2000 b - "Giovani" e danze dei cavalli di legno: il folklore meridionale nella letteratura degli exempla (XIII-XIV secolo). in: *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, a cura di J.C. Schmitt. Laterza.

SPARTI B., 1993 - *Guglielmo Ebreo of Pesaro: de pratica seu arte tripudii*. Oxford University Press.

TENENTI A., 1957 - *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*. Einaudi



Venezia & Venice

Da Venezia nel mondo




**Artigianato
Esposizioni
Tradizioni**

Nel segno della venezianità più autentica

venezia-venice@libero.it

