

Carlo Fornari

***L'incontro dei tre vivi e dei tre morti nella chiesa di San Luca a Cremona.
Nell'antica sagrestia, un importante esempio dell'arte macabra medievale cristiana***

Premessa

Il rapporto dell'uomo con la morte è sempre stato dominato dai grandi principi filosofici, cui si è aggiunta una miriade di costumi propri delle singole comunità locali. Come risposta, la morte ha profondamente influenzato arte, letteratura, devozioni e rapporti sociali, contribuendo ad esercitare sugli uomini una profonda, inevitabile suggestione.

Fin dagli albori dell'Era Cristiana, l'unico mistero della natura veramente universale aveva rappresentato un tema di costante meditazione; ma per lunghi secoli tutto era rimasto circoscritto alle espressioni liturgiche e alle predicazioni, mentre gli artisti avevano proseguito ad interpretare il *sonno eterno* con un certo pudore, inevitabilmente riflesso nella compostezza dell'arte funeraria.

Solo a partire dalla seconda metà del XIII secolo, l'invenzione dei temi macabri ha radicalmente mutato l'immagine della morte, e, di conseguenza, il rapporto dei vivi con i morti. Da allora, mentre gli scrittori davano voce a protagonisti funerei, i pittori hanno iniziato a produrre opere realistiche al limite del provocatorio, popolando le chiese di fantasmi che poco avevano in sé di cristiano e di veramente evangelico.

Un chiaro segno dell'evoluzione sommariamente delineata è stata la diffusione del mito che va sotto il nome di *"Incontro - contrasto dei tre vivi e dei tre morti"*: la contrapposizione di tre signori nobili ed elegantissimi con altrettanti cadaveri, orribili a vedersi per la loro scheletrica e putrescente immagine. Fin dalle primissime iconografie, i vivi sono descritti come esponenti del potere profano e religioso, segno evidente di voler contrapporre alla morte la parte nobile della società. Per esprimere questo *status*, essi sono ritratti nelle vesti di sovrani, di alti prelati, di cavalieri dediti alla nobile arte della caccia con il falcone, allora diffusa presso l'alta società feudale.

Si tratta visibilmente di un racconto simbolico, in grado di produrre un'elevata suggestione; idoneo ad essere bene adottato in arte, letteratura, religione, per il suo potere di toccare i più diffusi sentimenti umani. Alberto Tenenti parla della *«...più antica espressione del macabro nella cultura cristiana occidentale»*: la descrizione narrativa ed iconografica delle paure di carattere escatologico che pervasero gli uomini durante i primi secoli del Secondo Millennio.

Storici e critici dibattono ancora se la prima apparizione in Europa dell'*Incontro dei tre vivi e dei morti* sia avvenuta sotto forma di opera pittorica o letteraria. In base agli elementi più certi in nostro possesso, sembra che il mito abbia fatto in suo ingresso nella letteratura francese attorno al 1275, con un poemetto di Baudoin de Condé, menestrello alla Corte della contessa Margherita di Fiandra; mentre in Italia esisteva una precisa iconografia nel duomo di Atri fin dal 1260-70.

Da allora, l'idea di raffigurare dei corpi in stato di putrefazione è stata colta da quel tipo di religione austera tipica del Medio Evo, riferibile all'ascetismo cristiano che disprezza la vita dimostrandosi ostile alla bellezza e alla felicità. Attitudini queste che non impediranno alle opere di raggiungere un buon livello artistico e di fornire preziosi insegnamenti allineati alla morale del tempo.

In tutta Europa i *Contrasti* iniziarono così a diffondersi su affreschi, vetrate, bassorilievi, più di frequente sulle pergamene miniate dai monaci. Negli affreschi continueranno ad essere riprodotti fino all'ultimo quarto del XIV secolo, anche se esistono alcuni esempi successivi; in seguito saranno coniugati, spesso confusi, con rappresentazioni più complesse, teatrali, ma non più efficaci, quali i *Trionfi della Morte* e le *Danze Macabre*.

Se l'iconografia dell'*Incontro dei tre vivi e dei tre morti* sviluppata in Europa è insolita, sotto certi aspetti innovativa, il suo significato può essere letto alla luce di una tradizione millenaria. In passato diversi storici le hanno attribuito un'origine orientale e il Baltrušaitis ha provato come le tradizioni dell'Est asiatico siano ricche di immagini dove i defunti sono pronti ad ispirare ai vivi argomenti di meditazione. Secondo una tradizione araba il poeta Adi, vissuto verso il 580 d.C., avrebbe detto rivolto a Noman, Re di Hira, che cavalcava assieme a lui nei pressi di un cimitero: «*Che la sventura rimanga lontana da te! Conosci tu il messaggio di questi morti?*». Ed enunciò compiutamente la frase destinata ad essere presente in vari monumenti funebri e macabri contesti: «*Noi fummo ciò che voi siete, voi sarete ciò che noi siamo!*».

Fermi restando questi precedenti, giustificati da credenze e costumi assolutamente universali, gli studiosi più recenti sono invece propensi a privilegiare la generazione autoctona del *mito*, agevolato da vari concomitanti motivi. Tra questi, figura la diffusione dei nuovi movimenti ereticali pauperistici ed in particolar modo di quelli catari, portatori di un accentuato realismo riguardo le miserie della vita e la considerazione della morte. A ciò si deve aggiungere l'ombra sinistra dell'Inquisizione, con l'utilizzo del terrore più che delle condanne al rogo, diffuse nel Medio Evo al punto da non stupire; la nascita degli Ordini Mendicanti che, portando la predicazione a livello popolare, presentavano *sorella morte* in modo nuovo, maggiormente realistico; l'accanimento delle epidemie, che mostravano la morte come castigo divino e diffondevano il desiderio di espiazione; non ultime le Crociate in Terra Santa e i primi positivi contatti tra civiltà diverse, destinati ad abbattere pregiudizi altrimenti insuperabili.

A consolidare la svolta culturale ha provveduto in ogni caso la rapida diffusione del benessere, portatore di nuove convinzioni esistenziali; per cui gli uomini, dibattuti tra la necessità di condurre una vita evangelica coerente e il desiderio di accogliere le crescenti opportunità mondane, hanno iniziato a considerare la morte non più come il naturale *passaggio a miglior vita*, bensì una perfida antagonista, una sciagura da allontanare il più possibile.

Questi fattori hanno creato una nuova sensibilità collettiva divenuta costume di vita, premessa per avviare la presa di coscienza pragmatica di un evento ineluttabile, degno di essere realisticamente compreso in tutta la sua drammatica complessità.

Pur tuttavia le culture dominanti, non essendo ancora pronte ad assecondare con la necessaria coerenza un simile passo, imposero agli uomini di reagire in maniere diverse tra loro contraddittorie. Da un lato, ci fu il recupero del paganeggiante *carpe diem*, agevolato dalla tradizione musulmana diffusa soprattutto nell'ambiente imperiale e in tutta l'area mediterranea; dall'altro il richiamo alla buona morte proposto in chiave salvifica dai nascenti Ordini religiosi non meno che dalla gerarchia ecclesiastica.

Ogni considerazione di natura storica e sociale non può tuttavia, da sola, giustificare il fenomeno, aprendo necessariamente ad argomenti culturali che vanno al cuore della vita civile e religiosa del momento.

L'*Incontro dei tre vivi e dei tre morti* ha rappresentato un fenomeno di enorme interesse non tanto per aver avuto la poco significativa primogenitura delle macabre rappresentazioni. Esso deve essere soprattutto valutato per l'assoluta essenzialità che lo ha portato ad essere un'espressione squisitamente simbolica ed artistica, quindi spirituale. Ciò contrariamente ai successivi *Trionfi della Morte* e *Danze Macabre* che si sono largamente diffusi dopo il XV secolo, utilizzando una particolare enfasi teatrale rivolta ad una società più ricca, matura, già preparata alle comunicazioni modernamente definite *di massa*.

In queste condizioni, l'*Incontro* riuscì a diffondersi cogliendo i sentimenti più semplici e spontanei, capaci di raggiungere una parte amplissima della popolazione. Come accade in rarissime felici situazioni, esso si è configurato in modo tale che ogni comunità o categoria sociale lo ha facilmente recepito secondo le proprie aspirazioni.

Il basso clero, i monaci e i frati lo hanno considerato un argomento di meditazione e lo hanno adottato nelle loro chiese, spesso nel tragitto che conduceva al piccolo cimitero delle comunità. La Curia romana, abituata a diffondere la fede più con il terrore che con la convinzione, lo ha considerato un modo per catturare l'attenzione della gente, attraverso soprattutto gli affreschi

predisposti nei luoghi di culto distribuiti lungo la via Francigena. I popolani, la gente povera, lo hanno visto come la metafora della loro rivalsa nei confronti dei ricchi, ai quali apparivano parificati almeno nell'ultimo amaro destino. I potenti, infine, ammirandolo negli affreschi delle cattedrali, delle abbazie, dei grandi monumenti funebri, lo hanno considerato un riconoscimento del proprio *status*: un modo per avvicinarsi alle proprie origini, dato che anche i morti, il più delle volte, recavano i simboli dell'aristocrazia.

È solo il caso di accennare che l'*Incontro dei tre vivi e dei tre morti* come espressione allegorica autonoma è stato realizzato solo in tempi relativamente recenti, dopo che sono stati correttamente identificati i suoi elementi essenziali e la loro palese, costante ripetizione. All'inizio del Novecento, alcune opere tra le più significative sul tema seguitavano ad essere variamente interpretate, ricorrendo ad argomenti ispirati a leggende soprattutto locali risultate in seguito del tutto erronee. Ed ancor oggi, dopo cent'anni di riflessioni, la storiografia non è pervenuta ad una descrizione del mito universalmente condivisa, quale premessa per comprenderlo negli aspetti anche più essenziali.

Gli "incontri" in Italia

Secondo le attuali datazioni, l'Italia può vantare alcuni tra i primissimi *Incontri dei tre vivi e dei tre morti* finora individuati in Europa. Degni di particolare menzione, gli affreschi del Duomo di Atri, in Abruzzo; dell'abbazia di Vezzolano presso Albugnano d'Asti; di San Flaviano a Montefiascone nel Viterbese; di San Paolo a Poggio Mirteto nel Reatino, tutti risalenti alla fine del XIII secolo, inizio del XIV. Menzione a parte merita il dipinto dell'antica chiesetta rupestre di Santa Margherita a Melfi, nel Potentino, affrescato su precedenti opere; se alcuni critici in passato lo hanno fatto risalire attorno al 1225, la datazione oggi maggiormente condivisa è posticipata almeno di una sessantina di anni. Ma, oltre a queste opere più antiche e note, un'indagine accurata ancorché limitata a quelle più complete, porta oggi a contarne almeno una quindicina, ciascuna con proprie connotazioni artistiche, simboliche, strutturali.

A tal proposito, per tutto il XIII secolo si assiste alle iconografie che Clara Frugoni ha definito *di tipo francese*, dove i cadaveri assumono le sembianze di scheletri eretti, quasi degli spettri che si librano nell'aria colti nell'atto di uscire dal sepolcro. Tuttavia, mentre due di loro si intrattengono con i vivi, vere e proprie larve parlanti, il terzo resta inerte disteso. Questo ultimo particolare, chiaramente visibile ad Albugnano e a Fossanova, presso Latina, sembra riproposto a Melfi e a Montefiascone; anche se qui risultano visibili solo due cadaveri poiché il terzo, coricato, necessariamente ritratto in posizione più bassa rispetto agli altri, è scomparso con ogni probabilità inghiottito dai restauri e dalle ristrutturazioni murarie.

Successivamente, e fino all'inizio del XV secolo, i tre morti sono ritratti adagiati nelle rispettive tombe scoperte, in differente stato di decomposizione: dal corpo pressoché intatto fino allo scheletro. Questa versione, *di tipo italiano*, è proposta a Bosa, nella Chiesetta di Nostra Signora de Sos Regnos Altos; nel Camposanto di Pisa; a Subiaco, nel Monastero del Sacro Speco di san Benedetto e a Cremona nella sagrestia della Chiesa di San Luca.

Nelle due distinte interpretazioni si passa così da un inquietante *contrasto-dialogo* ad un più pacato *incontro-meditazione* dove la sola visione del cadavere steso rende superfluo ogni discorso pronunziato dai morti.

In parecchie delle iconografie italiane, altrettanto significativa è la presenza di un eremita: una figura che, esulando all'apparenza dal tema principale, merita una particolare considerazione.

Nel costume occidentale, non solo cristiano, l'anacoreta è un soggetto irrealistico ed emblematico, universalmente amato. Residente nei luoghi solitari e praticando la *fuga mundi*, a diretto contatto con Dio, egli si colloca per vocazione a metà via tra i vivi ed i morti, ideale mediatore tra due realtà tutt'altro che distanti tra loro pur apparendo tanto diverse. È sufficiente pensare a San Girolamo, considerato il padre della Chiesa di lingua latina, raffigurato in meditazione su un teschio.

Negli *Incontri*, il romito si incarica di illustrare la macabra rappresentazione e di ammonire i vivi, soprattutto dopo che i morti, abbandonate le sembianze dello scheletro parlante, assumono quelle

dei cadaveri muti, immobili, o appena sortiti dalla loro tomba. In questo senso, egli adempie la sua funzione con un'esplicita gestualità che orienta la riflessione e svolge un ruolo rassicurante che mitiga la tragica rivelazione del mistero.

Con l'ingresso nella scena del monaco, le iconografie macabre italiane subiscono una radicale trasformazione sotto l'aspetto artistico e allegorico. Da quel momento, viene superata la semplice contrapposizione tra i principali protagonisti; la scena diventa racconto e inizia a popolarsi di cavalli impauriti, cani, servitori, prede di caccia... Il falcone, presente sin dall'inizio come puro elemento simbolico, non è più appollaiato sul guanto del cacciatore e dà segni di agitazione, impressionato dall'improvvisa visione dei morti; a lui si aggiungono i ghepardi ammaestrati, mentre i fondi ricchi di vegetazione e le costruzioni religiose garantiscono una più ricercata descrizione dell'ambiente.

La figura del religioso si inserisce bene nella tradizione religiosa della Penisola, particolarmente condizionata dagli Ordini religiosi. Testimone della facoltà salvifica del messaggio evangelico, egli romito a volte sembra sollecitare un impossibile colloquio tra vivi e morti, a volte indica un luogo di preghiera ed esibisce ricchi cartigli illustrativi. E le poche frasi che hanno resistito alla consunzione del tempo non lasciano dubbi sul senso cristiano della scena.

Accogliendo questa logica, viene spontaneo considerare la nuova presenza in relazione alla volontà della Chiesa di ostentare lo spettro della morte al fine di contrastare lo scetticismo dilagante. I fatti indicano chiaramente che essa ed ha occupato l'arte macabra in due modi. In un primo tempo, ponendola accanto a iconografie di omologato stampo cristiano quali la *Crocifissione*, la *Deposizione di Cristo morto nel sepolcro*, *l'Adorazione dei Magi...*, meglio inserendola nel contesto di *serie illustrative* come dimostrano i cicli pittorici di Albugnano d'Asti, Bosa e Montefiascone. Successivamente, ha finalizzato la propaganda capillare delle *Confraternite* di laici che, accanto alla più nota attività filantropica e sociale, proponevano le lugubri cerimonie come strumento di meditazione e diffusione della fede. Lo dimostrano i lavori che ci hanno lasciato i *Fratelli Disciplinati*, eredi dei *Flagellanti*, attivi soprattutto nei secoli XV e XVI, abilissimi nel sostituire il tradizionale simbolismo medievale con espressioni di forte impatto emotivo.

Per completare l'argomento, può essere utile rilevare come la Chiesa, accogliendo nei luoghi di culto i vari *Incontri* o *Contrasti*, non ha esitato a riprodurre taluni particolari davvero poco consoni alla sua spiritualità, quali ad esempio i vivi rappresentati nelle vesti di nobili cavalieri, le scene di caccia, la presenza di rapaci e di felini ammaestrati. Un simile atteggiamento non è del resto isolato nella creazione della simbologia cristiana che ha spesso conservato le precedenti allegorie pagane o laiche più diffuse a livello popolare, utili a gestire la continuità della comunicazione.

Esaminando cronologicamente le varie opere, ci si accorge che i cavalieri assumono nei confronti dei cadaveri che incontrano atteggiamenti assai diversi tra loro. Dopo i primi terribili impatti, con il XIV secolo i vivi iniziano a guardare e considerare i morti con atteggiamento quasi di fraterna comprensione, nella serena consapevolezza del comune destino.

Il mutato atteggiamento, da considerare in chiave del tutto simbolica, può significare che, alle soglie del Rinascimento, il *violento contrasto* ha ceduto ad una più *composta comprensione del mistero*; la cultura europea è pronta ormai ad un rapporto con la morte laicamente autonomo, si potrebbe dire *razionale*, ancorché gravato da inevitabili suggestioni.

Incontri dei vivi con i morti finora rinvenuti in Italia

MELFI (PT)	1290	Chiesa di Santa Margherita
ATRI (TE)	1260/70	Cattedrale
ALBUGNANO (AT)	Fine XIII	Abbazia di Vezzolano
POGGIO MIRTETO (RI) (due)	Fine XIII-in. XIV s.	Chiesa di San Paolo
MONTEFIASCONE (VT)	Verso il 1302	Basilica di San Flaviano
SESTO AL REGHENA (UD)	½ XIV sec.	Chiesa di Santa Maria in Sylvis
PISA	1335 ca.	Camposanto
BOSA (NU)	1340-45	Nostra Signora Sos Regnos Altos
SUBIACO (Roma)	1362 ca.	Sacro Speco Benedettino
VERONA	Inizio XV sec.	Chiesa di San Fermo
FOSSANOVA (LT)	Inizio XV sec.	Chiesa dell'abbazia
CREMONA	1419 ca.	Sacrestia Chiesa di San Luca
CLUSONE (BG)	1484	Chiesa dei Disciplinati

L'Incontro dei tre vivi e dei tre morti presso la Chiesa di San Luca a Cremona.

Volendo considerare i soli dipinti italiani ad affresco che presentano una propria autonomia espressiva, l'*Incontro dei vivi con i morti* che si ammira nella sagrestia della chiesa di San Luca di Cremona, datato all'inizio XV secolo, è tra gli ultimi della lunga serie iniziata nel 1260 e forse alcuni lustri prima. Riportato alla luce da un precedente scialbo nel 1905 per merito di P. Comelli, Superiore dei Padri Barnabiti che già a quel tempo occupavano il convento, la tarda collocazione non gli impedisce di presentare alcune interessanti peculiarità.

Pur nelle ridotte dimensioni, – esso misura 480 centimetri circa di base – il quadro d'assieme rinuncia alla classica essenzialità delle prime rappresentazioni per sviluppare un racconto originale, organico, dove l'argomento *Contrasto*, ancorché predominante, ne è solo una parte.

In passato le opere figurative di carattere religioso avevano concesso poco spazio alla libera creatività degli artisti; i temi primari erano definiti in anticipo nei particolari, i committenti vigilavano sull'esecuzione dei lavori e difficilmente riconoscevano le esigenze di natura squisitamente estetica. A Cremona si avverte più che altrove l'inversione di tendenza: il maestro dimostra di poter gestire il tema che gli è stato assegnato, e lo fa seguendo il proprio estro, la propria cultura.

Contenuto artistico e allegorico dell'affresco.

In una cornice verdeggiante, sulla sinistra, l'affresco presenta anzitutto i tre morti. Si tratta di una collocazione apparentemente singolare, contraria a quella rilevata nelle altre opere del genere, dove i morti si trovano nella parte destra rispetto all'osservatore.

Alcuni hanno considerato questo impianto suggerito dalla opportunità di allontanare una presenza funerea dal precedente dipinto dell'Annunciazione che si trova poco distante. L'interpretazione appare sinceramente poco realistica. Del resto, nessuna regola tra quelle che si possono ipotizzare dovrebbe prescrivere una particolare collocazione dei personaggi, altrimenti affidata alla libera scelta estetica dell'artista; né è lecito attribuire particolari motivazioni ad ogni minima casualità.

I corpi senza vita sono rappresentati in vari stati di decomposizione: il primo è pressoché intatto; il secondo conserva poche tracce di carne marcescente; il terzo è uno scheletro, evidentemente ritenuto l'ultimo aspetto dell'organismo prima di perdere ogni semblante pur vagamente umano.

Contrariamente a tutte le principali iconografie, essi giacciono in un sepolcro comune, a diretto contatto tra loro: un particolare tanto palese quanto eloquente che non può essere imputato al caso.¹ Esso può significare come *l'altro mondo* non ammetta alcun trattamento individuale; ovvero più semplicemente l'eguaglianza di tutti di fronte alla morte che suggerisce di omettere, tra uomo e uomo, ogni artificioso elemento distintivo.

Il *Contrasto* con i morti è affrontato da tre cacciatori nobiluomini, elegantissimi, che montano cavalli di colore diverso: uno bianco, uno sauro e uno morello. Siamo in presenza di una scelta dettata certamente da ragioni simboliche risalente alle primissime rappresentazioni; efficace sotto l'aspetto artistico e cromatico, forse consigliata dal desiderio di meglio scandire il *numero tre* che pervade tutto il mito.

Il primo cavaliere, sul cavallo bianco, reca il serto regale, peraltro ricorrente in alcune delle precedenti figurazioni. Assieme a lui, c'è un ghepardo con il collare dell'animale ammaestrato: un felino che accompagnava la caccia dei più valenti e ricchi battitori medievali, non un cane mastino come si era ritenuto in un primo tempo.

Il secondo cavaliere, sul cavallo sauro, regge con la mano un falcone. Tra lui e il precedente compagno si è instaurato uno spontaneo colloquio: uno indica le tombe con la mano, l'altro pare rispondere aiutandosi con i gesti. Entrambi hanno un'espressione serena; non mostrano meraviglia e tanto meno spavento, quanto invece il desiderio osservare i particolari meno noti dell'inusitato spettacolo.

Il terzo cavaliere, sul morello, ostenta una lunga barba intrecciata; ed è l'unico a manifestare un senso di sorpresa, come prova la mano visibilmente alzata.

La poco allegra comitiva è seguita da un accompagnatore di caccia che reca in spalla una lepre uccisa e al guinzaglio due levrieri.

In questo *Contrasto* non manca la figura del romito; anzi, questi svolge una funzione particolarmente chiara, libera dal rischio di possibili fraintendimenti. Uscito dalla chiesetta del suo romitorio, egli si propone nella duplice veste di mediatore tra i vivi e i morti presenti all'incontro e di interprete dell'avvenimento verso gli spettatori. In questo senso, indica contemporaneamente due cartigli ammonitori: il primo collocato accanto alle tombe, il secondo attorcigliato ad un albero, in direzione dei cavalieri. Agli occhi degli scopritori moderni, quest'ultimo mostrava ancora le ultime parole — «...*memento mori*» — ora irreparabilmente scomparse, a dimostrazione di quanto certi restauri siano stati irrispettosi della storia e dell'arte.

A prescindere comunque dalle scritte che il tempo e l'incuria hanno distrutto, è certo che se in precedenza molte interpretazioni delle immagini erano lasciate alla coscienza dei fedeli, ora la Chiesa preferiva fornire messaggi precisi, liberi da malintesi.

Non c'è dubbio che il *Contrasto* cremonese, senza tradire la sobrietà conventuale, si presenta tra i più ricchi di particolari e di idee. Accanto al falcone, ai cani da caccia e, ovviamente, ai protagonisti principali, almeno due inconsuete presenze contribuiscono a creare un racconto articolato e fascinoso: si tratta del ghepardo ammaestrato e della lepre uccisa, cui può essere aggiunta l'atmosfera rarefatta, di serena pacatezza, che si respira nell'ambiente.

Superato il terrore che incuteva l'apparizione improvvisa dei primi cadaveri, i cavalieri e il loro seguito hanno l'aspetto di chi considera la sosta dinnanzi ad un sepolcro aperto la semplice tappa di un lungo cammino ancora da percorrere: discorrono tra loro, pensano alla caccia, nemmeno gli animali appaiono spauriti. La scena venatoria concorre con la macabra rappresentazione, lo stesso romito è costretto ad enfatizzare la propria presenza, segno di una partecipazione ormai superata da altre immagini e nuovi argomenti di meditazione.

Evidentemente *l'Incontro dei vivi con i morti*, ovvero la cristiana rivelazione del mistero, ha raggiunto la maturità. Da questo momento il più drammatico *Contrasto* sofferto dall'uomo non possiede più una forza espressiva autonoma; essa deve cedere ad altre rappresentazioni di più marcata impronta teatrale, come impongono il gusto e la cultura quattrocentesca. È giunto ormai il momento di produrre il *Trionfo della Morte* e le *Danze Macabre*, sottese tra gusto dell'orrido,

¹ In Italia, tra gli affreschi finora censiti, i morti figurano deposti in un unico sepolcro solo in questo di Cremona e in quello dell'Abbazia di Fossanova.

volontà di esorcizzare il destino, satira di costume e residuo *memento mori* che la Chiesa gerarchica, assieme agli Ordini religiosi, continuerà a predicare.

Fantasia e storia sulle origini del dipinto

La presentazione dell'antico *Incontro dei tre vivi e dei tre morti* cremonese potrebbe terminare qui, se non fosse intervenuto un piccolo *giallo* moderno degno di essere raccontato.

Appena avvenuto il recupero dell'affresco, il Cavalier L. Luchini, *Regio Ispettore ai monumenti in Bozzolo*, si è assunto il compito di comunicare l'avvenimento al mondo scientifico. Il quella occasione, in un articolo apparso sulla Rivista Archeologica Lombarda,² il saggista si è fatto carico delle primissime analisi sempre difficili perché prive di precedenti, utili a volte per condividere la responsabilità delle affermazioni. Innanzitutto, egli doveva individuare il contenuto logico dell'opera, quindi fornire ad essa una datazione sia pure approssimativa e un titolo.

Normalmente gli interventi di questo genere richiedono diverso tempo, assieme ad una documentazione credibile, certificata dalla critica qualificata. E qui non mancò la possibilità di imbastire teorie finalizzate, accolte se non proprio sostenute da noti scrittori specialisti della materia.

La storia avrebbe dovuto trarre avvio nel 1529, quando i preti secolari della diocesi di Cremona avevano ceduto il complesso conventuale di San Luca alla Congregazione Francescana Amadeita.

Giovanni Menez da Silva – il nome Amadeo, correntemente adottato nelle agiografie italiane, gli sarebbe stato imposto solo dopo il suo ingresso nell'Ordine francescano – era nato nel 1400 a Ceuta, una fortezza e porto sulla costa africana, di fronte a Gibilterra. Di madre portoghese e di padre spagnolo vicino alla Casa reale di Castiglia, in gioventù aveva condotto una vita quantomeno brillante; dedito ai piaceri della vita, senza trascurare l'attività militare e l'arte venatoria.

Senonché attorno al 1422, coniugato per mero interesse dinastico, l'ormai ventiduenne rampollo «...lasciò la casa paterna abbandonando la moglie intatta e se ne fuggì solo, dicendo addio a tutti i sorrisi di un avvenire brillante...»³ per dedicarsi ad una vita affatto diversa; e, riguardo il prosieguo della vicenda, la mancanza di un'attendibile documentazione assieme all'immaginazione degli scrittori rendono ardua la scelta tra due distinte storie.

Secondo alcuni cronisti, maggiormente orientati a romanzare gli avvenimenti, nel 1450 Amadeo sbarcò in Italia al seguito della delegazione incaricata di condurre in Austria, presso lo sposo Federico III d'Austria, la Principessa reale Eleonora, della quale si era follemente invaghito. Allora Re di Napoli era Alfonso I d'Aragona, cugino della Principessa,⁴ che accolse gli ospiti con tutti gli onori, senza lesinare festeggiamenti, banchetti, battute di caccia, tornei... E fu proprio in quell'ambiente di bagordi che l'ambizioso giovane, abbandonate le insegne della nobiltà, avrebbe maturato la vocazione religiosa.

Secondo la più mistica tradizione francescana Amadeo, giovanissimo, compì le sue prime esperienze militari arruolato al seguito di Re Giovanni II di Castiglia (1405- 1454); finché, gravemente ferito in battaglia, decise di ritirarsi tra i Geronimiani, trascorrendo diversi anni tra i lavori più umili e la meditazione. Solo successivamente, un fatto misterioso quanto inatteso lo condusse ad entrare nell'Ordine francescano.

Come lo stesso Beato rivelò ai suoi confidenti,⁵ «...una notte, mentre dormiva, gli era apparsa la SSma Vergine in compagnia del Serafico Patriarca San Francesco e di Sant'Antonio di Padova, esortandolo ad entrare nell'Ordine dei Frati Minori. Svegliatosi tutto imparadisato nel cuore, non

² Cfr. L. LUCCHINI, *Scoprimo di antiche pitture nella chiesa di S. Luca in Cremona*, in RIVISTA ARCHEOLOGICA LOMBARDA, I, 1905, pag. 77 e segg.

³ Cfr. P.B.GALLI, *Il beato Amadeo Menez da Silva, frate minore del secolo XV*. Quaracchi, 1923, pag. 34 e segg.

⁴ Solo al fine di chiarire la situazione familiare esistente nel periodo presso le Corti di Lisbona e di Napoli, va detto che Eleonora era la figlia di Odoardo I Duarte, Re del Portogallo, a sua volta nipote di Re Giovanni I di Portogallo (1358-1433), assieme ad Alfonso V d'Aragona (1396-1458) divenuto Alfonso I Re di Napoli.

⁵ Così il Minorita P.B.GALLI, *Il beato Amadeo Menez da Silva op. cit.*, pag. 41.

seppe che decidere, riputandolo un mero sogno; per il che nulla manifestando ad alcuno, attese migliore conferma in proposito...». Solo dopo che il sogno si fu ripetuto per la terza volta, Amadeo «...intese davvero che si trattava di qualche cosa più di un sogno, anzi di una vera e propria manifestazione superna».

Comunque si siano svolti i fatti, Amadeo decise di «*recarsi in Italia, e precisamente nella serafica città di Assisi a vestire l'abito di San Francesco*». Qui giunto l'11 dicembre 1542, si accorse però con rammarico che l'accoglienza ricevuta era assai lontana dalle sue rosee previsioni: l'ambiente gli era ostile, parecchi confratelli dimostravano di non gradire il suo «*modo di vivere austero, forse in antitesi con la loro rilassatezza*».

Simili reazioni non furono però tali da indurre il Nostro alla rassegnazione. Al punto che, trasferitosi in Lombardia con il beneplacito dei superiori, fondò diverse Comunità, tutte caratterizzate dalla più rigida osservanza della Regola francescana. A Milano, riuscì poi a conquistare la fiducia della Duchessa Bianca Visconti la quale, in accordo con il Ministro Generale dell'Ordine e il Pontefice Pio II, «*...si adoperò cogli abitanti di Castelleone e coi pochi frati di Bressanoro perché gli fosse offerto il Convento di Santa Maria. [...] Ciò avvenne nell'agosto dell'anno 1460*».

Da quel giorno, e in un tempo relativamente breve, grazie soprattutto alla generosità della munifica benefattrice, «*...sparve il piccolo e diroccato Convento di Santa Maria Bressanoro per dar luogo ad uno più ampio e adatto, e, accanto, forse contemporaneamente, un'altra chiesa, quella precisamente che si ammira tuttora*». Non solo: «*...i Castelleonesi, ammirati delle splendide virtù e dei prodigi del Santo, si strinsero fortemente colla stima e con l'affetto attorno a lui e alla sua congregazione*», allargando la devozione a tutti fedeli della vicina Cremona.⁶

È stato necessario riportare con un certo dettaglio tutte queste intricate vicende medievali perché, indipendentemente dal realismo di alcuni particolari, da esse è sortita una fantasiosa interpretazione dell'affresco appena scoperto. Anche se alla storia romanizzata si è aggiunto un evidente abbaglio, assieme ad una forzatura dei fatti e ad un'erronea datazione dell'opera, chiara conseguenza delle suggestioni del momento.

Non meraviglia che i seguaci di Amadeo, appena insediati a Cremona, nutrissero il desiderio di celebrare, sulle pareti del convento, la *conversione* all'Ordine del loro maestro e fondatore. Ad indirizzare verso di loro contribuì tuttavia un clamoroso equivoco che condusse a scoprire nell'affresco – come afferma testualmente il Luchini – «*...sopra la porte del convento*» non un solo eremita, bensì «*due monaci francescani, con capelli e barba candida fluente...*». Da qui ad individuare nei due religiosi i santi Francesco ed Antonio e nei tre nobili il Beato Amadeo assieme a due compagni di ventura, il passo fu breve.

Per salvaguardare almeno la buona fede del critico italiano va subito precisato che la visione di due monaci anziché di uno fu condiviso da critici non sprovveduti, di buon seguito internazionale⁷; anche se l'accostamento delle parole *monaci francescani* avrebbe dovuto quanto meno porre in guardia contro valutazioni approssimative.

Essendo notoriamente stato Amadeo Menez un uomo di mondo e un ottimo cacciatore, la forzatura è consistita nell'ambientare l'apparizione dei due Santi francescani in un contesto venatorio, dinnanzi ad una macabra visione omettendo, con imperdonabile negligenza, la presenza della Madonna, certificata dalle precedenti agiografie.

«*...Mentre si recava a caccia con i suoi baroni — sono sempre le parole del Luchini — sulla soglia del convento apparvero [ad Amadeo] San Francesco d'Assisi e Sant'Antonio da Padova nel loro saio, in atteggiamento severo di ammonimento, additandogli un sepolcro aperto, pieno di umani scheletri. L'ammonizione era questa: "O Amadeo, quali sono questi, domani sarai tu pure. Ricordati che devi morire!"*».

⁶ Le frasi riferite in corsivo sono sempre di P.B.GALLI, *op. cit.*, pag. 82 e segg. Né gli interventi più recenti, svolti da storici locali, hanno aggiunto alcunché a queste informazioni intonate alla più rigorosa agiografia.

⁷ Fra i tanti, lo *sdoppiamento dell'eremita* è accolto da W.ROTZLER, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*, Wintertur, 1961 pag. 165.

Con evidente eccesso di zelo scientifico, per completare la versione, il cadavere più recente dell'affresco fu identificato nel cardinale Marco Odone, promotore della stessa chiesa di San Luca, ed ivi tumulato nel XII secolo. L'ispirazione e il contenuto dell'opera erano confezionati con dovizia di particolari; ed anche il titolo: *La conversione di Amadeo*.

Mancava solo la datazione; ed il Luchini non ebbe dubbi, nel fissarla proprio attorno al 1530, assieme ad una precisa attribuzione. L'opera «...*squisita nell'esecuzione, nella quale vedi disposti i personaggi tanto sapientemente che sembrano vivi, ci fa manifesto che ella è opera del periodo artistico e fecondo del Cinquecento, l'epoca del Risorgimento dell'arte, e non può essere lavoro di quel povero maestro Gio. Antinio Ferrari da Papia che lavorò in San Luca*». E prosegue: «*Se a noi, qui, fosse lecito sbizzarrirci in congetture sull'autore di questa rappresentazione, nessuna peritanza ci tratterebbe dall'attribuirla al celebre Altobello Melloni di Piadena, distintissimo artista, che fu il nipote di Antonio Ferrari*»; e conclude con dettagli estetici sui quali non è utile soffermarsi.

Non è questa la sede adatta per indagare su possibili veri motivi che condussero ad una forzatura che parrebbe quasi di stampo medievale, quando le falsificazioni erano frequenti e tali da inquinare realtà storiche ben più importanti. Per dimostrare l'enorme confusione che si creava all'inizio del '900 attorno al ritrovamento di un affresco, può essere utile ricordare che il Kozàky, battendo un filone davvero immaginario, ha proposto di interpretare il medesimo dipinto ricorrendo ad mito di interesse locale: la storia di tre giovani riportati alla vita da tre santi quali Sant'Eusebio di Cremona, San Cirillo di Gerusalemme e San Girolamo.⁸

Questa strana vicenda si smorzò in fretta non tanto per l'intervenuta corretta percezione dell'*Incontro dei tre vivi e dei tre morti*, quando invece dopo aver esaminato con un minimo di attenzione le fotografie scattate in occasione del restauro dell'affresco, avvenuto alcuni anni dopo. Allora si poté facilmente notare che all'altezza della finestra della chiesa, leggermente sulla destra, c'era una mancanza di colore di forma tondeggiante, tale da poter essere interpretata, con tanta buona volontà, come l'immagine sbiadita di un altro religioso, monaco o frate che fosse.

La macchia, causata da un lieve cedimento dell'intonaco, unita alla scarsa conoscenza delle espressioni d'arte macabra medievale, era stata per diversi anni la fonte principale di tante fantasticherie, prodotte da studiosi alcuni dei quali non avevano probabilmente mai visitato Cremona. Ci sarebbe solo da chiedersi come può essere nato l'equivoco, dal momento che le dimensioni dell'ombra che aveva danneggiato la pittura non potevano rappresentare certamente Sant'Antonio bensì un mostriciattolo con la testa grossa e le gambe corte.

Solo pochi lustri dopo, Pietro Toesca sarà più circostanziato e realista nella datazione e nell'attribuzione dell'opera⁹.

«*Gli affreschi apparsi sotto l'intonaco sono così malconci — scriverà l'illustre critico nel 1912 — da non poterne fare un sicuro giudizio. [...] Tuttavia alcune note di azzurro e di scarlatto vivissimo, che vi appaiono qua e là, forniscono sufficiente argomento per credere che il grande dipinto del Contrasto dei tre vivi e dei tre morti della sagrestia attigua alla cappella sia opera di Antonio de Feraris [ovvero Ferrari, come lo aveva nominato il Luchini]. «...Si trovano in codesto affresco i colori squillanti e le qualità di disegno che si intravedono in quei guasti dipinti: d'altra parte sia lo stile che le fogge delle vesti vi designano i primi decenni del Quattrocento.*

«*Nel disegno delle figure non v'è nulla delle goffezze gotiche proprie di Michelino da Besozzo e dei De Veris; anzi, prevale un fare contenuto e alquanto secco, che rammenta lo stile dei frescanti e dei miniatori lombardi della fine del Trecento*».

Da allora, si sono succedute varie differenti attribuzioni che però si sono limitate a citare dei lavori di bottega; cosa che significa spesso pronunciare un giudizio interlocutorio, senza impegno sul piano veramente critico, per cui il saggio del Toesca pare reggere al tempo.

⁸ S. Kozàky, *Geschichte der Totentänze*, Budapest, 1936, pag. 342.

⁹ PIETRO TOESCA, *La pittura e le miniature in Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*. Prima edizione 1912 oggi Milano, 1961, pag. 200.

Bibliografia essenziale

Parte generale

- AA.VV. Secondo Convegno di studi sulla Danza macabra di Clusone; Clusone, 1987.
- AA.VV. *Il Trionfo della Morte e le Danze macabre*, Atti del VI Convegno internazionale di Clusone, 1997.
- AA.VV. *Ognia uomo more. Immagini macabre dal VV al XX secolo*. Clusone, 1998.
- J. BALTRUŠAITIS, *Il Medioevo fantastico*, opera pubblicata per la prima volta nel 1955, ora Milano, 1993.
- HORST FUHRMANN, *Guida al Medioevo*, Bari, 2004.
- PAOLO FURLA, *Segni, simboli & allegorie nell'arte sacra*, Milano, 2005.
- S. GLIXELLI, *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*, Paris, 1914.
- LILIANE GUERRY – *Le thème de la rencontre des vifs et des morts*, nel libro *Le thème du Triomphe de la Mort dans la peinture italienne*, Paris,
- K. KÜNSTLE, *Die legende der 3 Lebenden und der 3 Toten, und der Totentanz*, Freiburg, 1908.
- L. MALGAGNATO, *Da Altichiero a Pisanello*, Venezia, 1958.
- CLARA SETTIS FRUGONI *Il tema dell'incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medievale italiana*, in Memorie dell'Accademia dei Lincei, Classe di Scienze Morali, 1967, serie VIII, XIII, FASC. III.
- ALBERTO TENENTI, (a cura di) *Humana fragilitas, i temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento*, Clusone, 1994.

Parte relativa all'affresco di Cremona

- P.B.GALLI, *Il beato Amadeo Menez da Silva, frate minore del secolo XV*. Quaracchi, 1923.
- S. KOZÁKY, *Geschichte der Totentänze*, Budapest, 1936.
- L. LUCCHINI, *Scoprimiento di antiche pitture nella chiesa di S. Luca in Cremona*, in RIVISTA ARCHEOLOGICA LOMBARDA, I, 1905.
- W. ROTZLER, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*, Wintertur, 1961.
- PIETRO TOESCA, *La pittura e le miniature in Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*. Prima edizione 1912 oggi Milano, 1961.





