

Il laboratorio dello storico

La storia della mentalità

Nuovi orizzonti, lunga durata, nuove fonti documentarie

Quando parliamo di storia della mentalità ci riferiamo a un ampio settore di studi scaturito dal radicale rinnovamento apportato in campo storiografico, fra gli anni '30 e gli anni '60 del '900, dalla scuola francese delle «Annales», che prende nome dalla rivista «Annales d'histoire économique et sociale» fondata nel 1929 da Marc Bloch e Lucien Febvre.

Le opere di questi due storici – e in particolare *I re taumaturghi* (1924) di Bloch e *Il problema dell'incredulità nel secolo XVI. La religione di Rabelais* (1937) di Febvre – sono ormai considerate un punto di riferimento imprescindibile per la nascita della nozione di storia delle mentalità, intesa come indagine approfondita sul **sistema culturale** di una particolare epoca storica che, nel caso dei due testi citati, era applicata al Medioevo e agli inizi dell'età moderna, ma è estendibile a qualsiasi altro e diverso contesto. Un concetto di cultura molto particolare e “dilatato” che comprendeva **credenze, modelli di comportamento e forme di sensibilità, tradizioni e pratiche quotidiane**: quella che Febvre amava definire l'*attrezzatura mentale di un'epoca*, ovvero, nelle parole di Geoffrey Barraclough:

La nuova storia [...] deve emanciparsi dai documenti e dalle limitazioni da questi imposti. Deve far uso di tutto ciò che reca l'impronta dell'uomo: lingua, segni, forme del paesaggio, tecniche di coltivazione, collane, braccialetti e ogni altra risorsa disponibile, deve, in una parola aprirsi senza riserve ai risultati e ai metodi di altre discipline [*Atlante della storia. 1945-1975*, Laterza, Roma-Bari 1977, p. 56].

Nell'ambito dell'esperienza delle «Annales» si venne insomma delineando una nuova concezione della storia, disciplina alla quale veniva ora riconosciuto un campo di azione diverso rispetto a quello degli studi tradizionali, fino a quel momento prevalentemente ancorati alla sfera degli avvenimenti e delle decisioni politiche, delle personalità di spicco e delle principali istituzioni. In questo contesto la storia delle mentalità si sarebbe radicata in un ambito di ricerca che aveva come oggetto la **collettività anonima**, la massa della società, e di tale ambito aspirava a dilatare a dismisura i confini proprio in nome di quel nuovo concetto di cultura.

La scuola delle «Annales» cambiò radicalmente la storiografia tanto per le metodologie quanto per gli strumenti della ricerca. L'**interdisciplinarietà** e lo stretto rapporto con le **scienze sociali** – con l'antropologia in particolare, ma anche con la sociologia, la geografia, la linguistica – divennero un tratto essenziale e imprescindibile del suo approccio all'analisi storiografica:

L'introduzione del concetto di “mentalità” – scrive Philippe Ariès – provoca – o implica – una straordinaria dilatazione del “territorio dello storico” [...]. Ampliamento della storia oltre i suoi antichi confini e, al tempo stesso, rivisitazione di vecchi campi che si credevano ben dissodati: lo storico oggi rilegge i documenti utilizzati dai suoi predecessori, ma con uno sguardo nuovo e una nuova griglia interpretativa. I temi studiati per primi sono stati quelli offerti dalla storia economica e demografica: il lavoro, la famiglia, le età della vita, l'educazione, il sesso, la morte, vale a dire le aree di frontiera tra il biologico e il mentale, la natura e la cultura [Ph. Ariès, *Storia delle mentalità*, in J. Le Goff, *La nuova storia*, Mondadori, Milano 1980, p. 160].

La storia delle mentalità attribuiva nuovo significato alle **basi documentarie statistiche** e all'**analisi quantitativa e seriale**, entrambe poste a fondamento di ipotesi interpretative di ampio respiro: attraverso il lavoro di raccolta e analisi dei dati ciò che a prima vista potrebbe sembrare immutabile e perenne si rivela invece soggetto a variazioni, anche se lentissime e perciò misurabili soltanto su una distesa temporale molto ampia, e cioè sul piano della **lunga durata**, un concetto questo introdotto da Fernand Braudel nella prefazione a *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II* (1949) e nell'articolo *La longue durée* ('La lunga durata', 1958):

Quest'opera – scriveva Braudel nella sua prefazione a *Civiltà e imperi* – è divisa in tre parti, ciascuna delle quali è di per sé un tentativo di spiegazione. La prima chiama in causa una storia quasi immobile, quella dell'uomo nei suoi rapporti con l'ambiente che lo circonda: una storia che scorre e si trasforma lentamente, fatta spesso di ritorni ricorrenti, di cicli sempre ricominciati. [...] Al di sopra di questa storia immobile, una storia lentamente ritmata: si direbbe senz'altro, se il senso dell'espressione non fosse stato distorto, una storia sociale, quella dei gruppi e dei raggruppamenti. [...] Terza parte, infine, quella della storia tradizionale, o se si vuole della storia in rapporto non già all'uomo ma all'individuo [...] una agitazione di superficie, le onde che le maree sollevano col loro movimento. Una storia dalle oscillazioni brevi, rapide e nervose. [...] Siamo così arrivati ad una scomposizione della storia su più piani, ovvero, se si vuole, alla distinzione nel tempo della storia di un tempo geografico, un tempo sociale e un tempo individuale.

In questo quadro, dunque, la mentalità è ciò che cambia più lentamente. «Storia delle mentalità, storia della lentezza nella storia» sintetizza lapidario Jacques Le Goff; ma tale lentezza non significa immobilità, al contrario: «storia delle lentezze nella storia, la storia delle mentalità è nondimeno una storia delle trasformazioni, e la più determinante» (J. Le Goff, *Le mentalità: una storia ambigua*, in *Fare storia*, Einaudi, Torino 1981, pp. 254-55).

La storia delle mentalità, proprio per le sue caratteristiche e per il suo oggetto di ricerca, ha incentivato l'utilizzo di **fonti** fino a quel momento trascurate o ignorate dagli storici, e questo ha comportato anche una notevole estensione del concetto di fonte, perché «fare storia delle mentalità», ricorda ancora Jacques Le Goff, «significa anzitutto eseguire una certa lettura di qualsiasi documento. Ogni cosa è una fonte per lo storico delle mentalità».

A partire dagli anni '60, questa corrente storiografica ha visto emergere sempre nuovi campi di indagine: dagli atteggiamenti collettivi verso la morte (Philippe Ariès, Alberto Tenenti, Pierre Chaunu e Michel Vovelle) a quelli nei confronti dell'infanzia (ancora Ariès), dai mutamenti nella concezione del tempo (Jacques Le Goff) a quelli delle forme della religiosità (Emmanuel Le Roy Ladurie e Carlo Ginzburg).

Proprio per l'estrema varietà di temi e di approcci può risultare oggi più difficile dare una definizione univoca della storia delle mentalità, a cui vengono ormai ricondotti studi dalle caratteristiche completamente diverse.

La “storia della Morte”

Un esempio ormai classico di ricerca sulla storia delle mentalità, che contempla anche un innovativo utilizzo delle fonti iconografiche, è offerto dal celebre lavoro di Philippe Ariès *Storia della morte in Occidente dal Medioevo ai giorni nostri* (1975), in cui lo storico francese analizza l'evoluzione degli atteggiamenti e della sensibilità nei confronti della morte. Ariès si muove su un arco

temporale molto ampio e si avvale dell'analisi (quantitativa e no) di fonti diverse – dai testamenti ai monumenti funebri, dalle testimonianze iconografiche a quelle letterarie. Questo gli ha consentito di cogliere le variazioni intervenute sul lungo periodo:

La morte è cambiata, è cambiata molte volte, [...] il compito degli storici è di situare questi cambiamenti e, fra questi cambiamenti, i lunghi periodi d'immobilità strutturale. A questo scopo, essi devono raccogliere un ampio *corpus* di dati d'ogni genere, che, appena possibile, vanno classificati, comparati, organizzati e, in seguito, interpretati [Ph. Ariès, *Storia della morte in Occidente dal Medioevo ai giorni nostri*, Rizzoli, Milano 1978, p. 254].

Ariès ricorda come già il **cristianesimo** avesse introdotto un **radicale mutamento** nella concezione della morte: interpretando la morte come passaggio alla vera vita, ne rovesciava infatti il valore e nel contempo rompeva con la tradizione del mondo antico di tumulare i morti fuori dalla cerchia cittadina, in ambienti lontani e separati da quelli dei vivi. Riportando le sepolture all'interno delle chiese, il cristianesimo annullava quella separazione e reintroduceva la morte nel medesimo spazio dei vivi.

Nell'**alto Medioevo** perciò la morte era vissuta come un evento naturale, e come tale era atteso e percepito con una sorta di rassegnata accettazione. Questa che Ariès definisce *familiarità* con la morte trovava espressione in una precisa ritualità che scandiva il momento del trapasso e ne addomesticava l'angoscia, coinvolgendo non soltanto il morente e i più stretti congiunti, ma tutta la comunità:

la morte è una cerimonia pubblica e organizzata. Organizzata dal moribondo stesso che la presiede e ne conosce il protocollo. Se dimenticava o barava, toccava agli astanti, al medico, al prete richiamarlo ad un ordine insieme cristiano e consuetudinario. Una cerimonia pubblica, anche. La camera del moribondo si trasformava allora in luogo pubblico. Vi si entrava liberamente. [...] Infine, ultima conclusione, la più importante: la semplicità con cui i riti mortuari venivano accettati e compiuti, in modo cerimonioso, certo, ma senza carattere drammatico, senza eccessiva emozione [Ph. Ariès, *Storia della morte* cit., pp. 24-25].

Nella permanenza di pratiche rituali apparentemente invariate, nel corso del Medioevo è possibile però individuare una progressiva comparsa di “sottili modificazioni” che rivelano un'evoluzione dell'atteggiamento verso la morte; tali modificazioni preludono, secondo Ariès, a un **sentimento nuovo**, proprio della **modernità**, che si diffonde lentamente a partire dalle classi superiori:

[la morte] è divenuta il luogo in cui le particolarità di ciascuna vita, di ciascuna biografia, appaiono in piena luce, nella chiara coscienza dove tutto è pesato, calcolato, scritto, dove tutto può essere mutato, perduto o salvato. Nel secondo Medioevo, dal XII al XIV secolo, in cui sono state costruite le basi di quel che diventerà la civiltà moderna, un sentimento più personale e più intimo della morte, della morte di sé, traduce l'intenso attaccamento alle cose della vita, e anche – è questo il senso dell'iconografia macabra del XIV secolo – il senso amaro del fallimento, confuso con la natura mortale: una *passione di essere, un'inquietudine di non essere abbastanza* [Ph. Ariès, *Storia della morte* cit., p. 83].

Nonostante la morte mantenga ancora il suo carattere di familiarità, si assiste infatti a una sempre maggiore centralità del momento del Giudizio, quando l'anima verrà assolta o condannata sulla base della propria vita.

Il Giudizio Universale però viene progressivamente sostituito da un **giudizio individuale**: la va-

lutazione del bene e del male compiuti da ciascuno non avviene più in uno scenario collettivo alla fine dei tempi, ma si sposta per ogni singolo individuo al momento della propria morte, quando Cristo, la Madonna e gli angeli da una parte, i demoni dall'altra, si contendono l'anima del morente ai piedi del letto, negli ultimi istanti di vita [cfr. figg. 1-2]:

Troviamo questa nuova iconografia in xilografie diffuse attraverso la stampa, in alcuni libri che sono dei trattati sull'arte di ben morire: le *artes moriendi* del XV e XVI secolo. [...] Il moribondo è a letto, circondato dai suoi amici e parenti. [...] Ma succede qualcosa che turba la semplicità della cerimonia e che i presenti non vedono, uno spettacolo riservato solo al morente, il quale del resto lo contempla con un po' d'inquietudine e molta indifferenza. Degli esseri soprannaturali hanno invaso la camera e si affollano al capezzale del "giacente". Da una parte la Trinità, la Vergine, tutta la corte celeste, e dall'altra Satana e l'esercito dei demoni mostruosi. La grande adunata che nel XII e XIII secolo aveva luogo alla fine dei tempi, nel secolo XV avviene ormai nella camera del malato. [...] Qui s'impongono due importanti osservazioni.

La prima riguarda l'accostamento che si viene allora a creare tra la rappresentazione tradizionale della morte nel proprio letto e quella del giudizio individuale di ogni vita. [...] L'iconografia delle *artes moriendi* riunisce dunque nella medesima scena la sicurezza del rito collettivo e l'inquietudine di un interrogativo personale.

La seconda osservazione concerne il rapporto sempre più stretto che si è stabilito fra la morte e la biografia di ogni singola vita. Questo rapporto ha impiegato molto tempo per affermarsi. Nei secoli XIV e XV, diventa definitivo, senza dubbio per l'influenza esercitata dagli ordini mendicanti. Ormai si crede che ogni uomo riveda tutta quanta la sua vita al momento di morire, in un solo scorcio. Si crede pure che il suo atteggiamento in quell'attimo darà alla sua biografia il senso definitivo, una conclusione [Ph. Ariès, *Storia della morte* cit., pp. 39-40].



Fig. 1 Hieronymus Bosch, *Morte di un avaro*, fine XV-inizio XVI sec.

[National Gallery of Art, Washington]

Sul letto di morte l'avaro è combattuto fra le tentazioni dei demoni (quello alla sua destra gli offre un sacco con il denaro) e la redenzione promessa dall'angelo, che gli indica il crocifisso da cui prorompe un raggio di luce. Dalla porta socchiusa si affaccia la Morte, che già dirige verso l'avaro la sua freccia.

Fig. 2 *Il moribondo*, 1460 circa

[matrice in legno per un'incisione, Paesi Bassi]

I diavoli tentano il moribondo porgendogli corone (un'allegoria dell'orgoglio e dei possessi terreni) sotto lo sguardo critico di Maria, di Cristo e di Dio.



La tragedia della peste

La tragedia della peste del '300, accentuando enormemente questo senso di caducità della vita e delle cose terrene, avrebbe contribuito non poco a questo radicale **mutamento di sensibilità**, che trova espressione nel fiorire di tutta un'iconografia macabra e che arriverà a mostrare perfino il cadavere in decomposizione, in cui sarebbero parimenti leggibili l'orrore della morte fisica, il senso di caducità, il disperato amore per la vita.

La Morte diventa così **protagonista** assoluta di molte raffigurazioni, che la dipingono nel pieno del suo trionfo, intenta a mietere con la sua falce ricchi e poveri, uomini di Chiesa e mercanti, cavalieri e belle fanciulle.

Un bell'esempio di questo genere iconografico è un affresco conservato nella chiesa di S. Francesco a Lucignano (Arezzo) [cfr. fig. 3], analizzato dalla storica Chiara Frugoni in *Medioevo. Storia di voci, racconto di immagini* (1999). L'affresco risale alla seconda metà del '300 e raffigura la Morte come una vecchia vestita di un saio nero che, a cavalcioni di un destriero altrettanto nero e armata della classica falce, scaglia le sue frecce contro due giovani intenti ai piaceri della vita:

La scelta di armare la Morte con arco e frecce – sottolinea Chiara Frugoni – non è casuale, perché la pioggia di frecce era tradizionalmente un modo di rappresentare la peste fin dall'*Iliade*, in cui ne è responsabile l'ira di Apollo. Il famoso predicatore Iacopo da Varazze afferma nella *Legenda aurea* che a Roma durante la peste del 590 si videro cadere frecce dal cielo, che colpivano all'inguine le persone facendole immediatamente

Fig. 3 Il Trionfo della Morte, XIV sec.
[Chiesa di S. Francesco, Lucignano (Arezzo)]



morire. San Sebastiano era ritenuto specificamente protettore contro l'epidemia per essere stato bersaglio degli arcieri durante una fase del suo lungo martirio: i santi proteggono i devoti in quella parte del corpo dove più hanno sofferto. La raffigurazione di questo santo, insieme a quella di san Rocco e di sant'Antonio del Deserto, è sempre sicuro indizio che lì è passata la peste.

Nell'affresco di Lucignano preso in esame da Frugoni la Morte volge le spalle a una piccola folla di poveri e di storpi che la invocano come termine delle loro sofferenze, per guardare altrove:

Quasi volando passa sopra un mucchio di cadaveri e punta l'arco, pronta a scoccare la freccia, verso due giovani cacciatori, riccamente abbigliati con arco e sparviero, gridando: «Io non bramo se no de spenger vita e chi mi chiama, le più volte ischifo giogendo [giungendo] spesso a chi mi torce el grifo [il muso].

Nell'affresco sono infatti trascritte accanto ai diversi personaggi le parole che questi pronunciano, con un effetto simile a quello degli odierni fumetti; anche i due giovani parlano tra loro:

I due spensierati giovani dell'affresco di Lucignano stanno commentando la dolcezza del vivere terreno, con un sospiro sulla transitorietà della condizione umana. L'uno dice: «Quant'è dolce mondo [a] chi s'appagasse»; l'altro risponde: «Tu di' ben vero se prosperità durasse». I loro pensieri, come quelli dei poveri, trascurano la sorte dell'anima nell'aldilà e si concentrano invece sul problema della felicità terrena.