

HARMONIA

N° 4 - 2006

QUADERNO
DELL'ACADEMIA
MUSICALE - CULTURALE
“HARMONIA”

CIVIDALE DEL FRIULI - UDINE

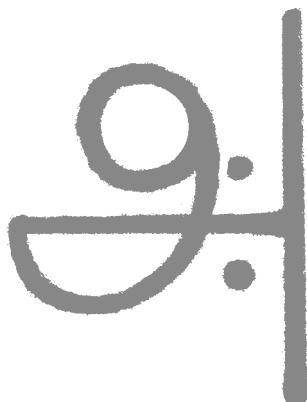




Carlo Aletti, *Sposa di maggio* (2002).

HARMONIA

N° 4 - 2006



QUADERNO
DELL'ACADEMIA MUSICALE - CULTURALE "HARMONIA"
CIVIDALE DEL FRIULI - UDINE

*Pubblicazione realizzata con il contributo della
Provincia di Udine ai sensi della L.R. 68/1981*

Comitato di redazione:
PAOLA GASPARUTTI
STEFANO CORSANO
VIVIANA DELLA ROVERE
GIUSEPPE SCHIFF
MICHELE SCHIFF

© Accademia Musicale - Culturale "Harmonia"

*La responsabilità degli scritti è dei singoli autori.
Tutti i diritti sono riservati*

Editore
Accademia Musicale - Culturale "Harmonia"
Via Rubignacco, 18/3
33043 CIVIDALE DEL FRIULI
Tel. 0432 733796 / 733062
Fax 0432 733626

<http://accademiaharmonia.interfree.it>
e-mail: accademiaharmonia@interfree.it
immanuelk@libero.it
paoLAGAS2000@libero.it

Si ringraziano per l'attiva collaborazione alle attività dell'Accademia Musicale-Culturale "Harmonia":

- Amministrazione Regionale del Friuli Venezia Giulia
- Comunità Montana del Torre, Natisone e Collio
- Amministrazione Provinciale di Udine
- Amministrazione Comunale di Cividale del Friuli
- Convitto Nazionale "Paolo Diacono" - Cividale del Friuli
- Parrocchia di San Marco Evangelista di Rubignacco - Grupignano

Sommario

P. Gasparutti	<i>Presentazione</i>	p. 5
B. Bianco	<i>Cattolicesimo e Massoneria in Mozart</i>	p. 9
S. Colussa	<i>Ruggero Della Torre archeologo a Cividale. Appunti per una ricerca</i>	p. 15
C. Barberi	<i>Antiche suggestioni nel programma di Egberto di Treviri</i>	p. 38
R. Tirelli	<i>San Quirino in Friuli al crocevia fra Romans, Sclavoni e Theutonics</i>	p. 52
S. De Colle	<i>La salvaguardia dell'immenso tesoro librario del Patriarcato di Aquileia</i>	p. 61
C. Aletti	<i>Il tempo delle mistificazioni</i>	p. 69
F. Germano	<i>L'universo personale nel pensiero di Pierre Teilhard de Chardin</i>	p. 73
V. Dordolo	<i>Le icone russe: immagine e contemplazione</i>	p. 81
G. Chimirri	<i>La fotografia come forma d'arte</i>	p. 91
M. Mariuzzi	<i>Carnevale o Quaresima? Il disturbo maniaco-depressivo, o bipolare (DB)</i>	p. 100
S. Zamaro	<i>La Villotta Friulana</i>	p. 109
G. Schiff	<i>Relazione sull'attività svolta nel 2006</i>	p. 126
Coro "HARMONIA"	<i>Repertorio concertistico</i>	p. 128

Presentazione

Paola Gasparutti

Un altro anno è trascorso velocemente e, sempre con molto entusiasmo e costante dedizione, l'accademia musicale-culturale Harmonia è giunta, passo dopo passo, alla fine di questo 2006 dopo un periodo di intensa attività didattico-concertistica e culturale-editoriale. Nel settore strettamente musicale abbiamo voluto aggiornare ed ampliare il repertorio, per cui, sia nella prima che nella seconda parte del 2006, abbiamo optato per lo studio, l'apprendimento e l'interpretazione di nuovi brani musicali di autori noti e meno noti. Sono così stati presentati al pubblico ben 22 nuovi brani particolarmente impegnativi per la loro struttura musicale. Proprio per questo desidero come sempre ringraziare tutti i giovani della sezione corale che si sono impegnati al massimo, assieme al loro direttore, prof. Schiff, nell'apprendimento dei contenuti musicali e nel perfezionamento della tecnica interpretativa. Nell'anno delle celebrazioni dedicate al grande musicista salisburghese, W.A. Mozart, per ricordare i 250 anni della sua nascita, l'Harmonia ha dato ampio spazio, nell'ambito delle sue attività al grande compositore austriaco. La corale ha infatti eseguito, con particolare intensità e sensibilità, il celebre mottetto Ave verum, accompagnata da un quartetto d'archi e organo in tutte le esecuzioni pubbliche di fine anno. Tra le varie manifestazioni concertistiche, che ci hanno visti protagonisti, desidero mettere in risalto alcune: il 10 giugno 2006 il gruppo corale ha tenuto un applauditissimo concerto nella chiesa campestre di Sant'Elena di Rubignacco assieme al coro di voci bianche delle Scuole Elementari interne al Convitto Nazionale "Paolo Diacono" di Cividale del Friuli. Il 7 ed il 10 dicembre 2006, sono state organizzate due serate non solo per esprimere le capacità vocali ed interpretative del coro, ma soprattutto per finalità benefiche.

Per il sesto anno consecutivo i giovani della sezione corale hanno voluto che il concerto "Natale con Giulia", fosse, ancora una volta, espressione della loro generosità e sensibilità nell'aiutare a raccogliere, a sostegno dell'A.G.M.E.N. del F.V.G., i fondi destinati ad aiutare le famiglie dei bambini ammalati di qualsiasi forma tumorale. Non meno importante dal punto di vista della solidarietà, è stato il concerto offerto, per il secondo anno consecutivo, agli ospiti della casa per anziani di Nimis, accolto e seguito con entusiasmo da tutti gli ospiti.

Il 16 dicembre 2006, a conclusione dell'attività concertistica, siamo stati invitati nella chiesa parrocchiale di Sant'Ulderico di Aiello del Friuli, per solennizzare le festività natalizie.

Adeguato spazio ha avuto quest'anno anche l'attività culturale, centrata su tematiche musicali, artistiche e letterarie. Abbiamo organizzato nel mese di novembre, un trittico di serate denominato "Harmoniae d'autunno": il 10 novembre 2006, nella prima delle tre serate l'Ensamble AntiCaMeraviglia, nel salone di rappresentanza del Convitto Nazionale "Paolo Diacono" di cividale, ha deliziato il numeroso pubblico presente eseguendo musiche strumentali e cantate di autori precedenti la nascita di Mozart (Boni, Haendel, Pez, Scarlatti, Vivaldi) per far comprendere quali erano gli orientamenti musicali del tempo e come essi possano avere influito sul giovane musicista di Salisburgo.

Il 16 novembre 2006, il prof. Bruno Bianco ha affrontato il discusso e dialettico rapporto, all'interno della personalità artistica e musicale di Mozart, tra due concezioni politico-religioso-esistenziali quali il cattolicesimo e la massoneria.

Il 23 novembre 2006, a conclusione del trittico culturale, il prof. Carlo Aletti, ha illustrato la

grandezza artistica e creativa di Rembrandt, del quale nel 2006 ricorrevano i 400 anni della nascita. Nel corso della serata, sono state commentate, attraverso la proiezione di diapositive, alcune delle opere più famose del pittore olandese, per mettere in luce sia l'originalità artistica che la tecnica pittorica e per evidenziare alcune analogie con i grandi pittori italiani del XVII secolo.

Come accade dall'anno 2002 l'anima culturale della nostra associazione trova adeguata e concreta espressione nel quaderno HARMONIA, quest'anno giunto al n. 4.

Come sempre, al suo interno, abbiamo voluto dedicare particolare attenzione alla città di Cividale che proprio in questi giorni è stata candidata ad essere riconosciuta, da parte dell'UNESCO, patrimonio dell'umanità. Considerato che la storia di ogni città è legata alla vita dei suoi cittadini, personaggi noti e non che da sempre, con le loro passioni ed ambizioni, con la loro operosità quotidiana permettono la valorizzazione sia del suo patrimonio artistico che storico; desidero esprimere sentimenti di gratitudine a tutti coloro che in qualsiasi forma e con il loro contributo continuano a rendere unica la Città di Cividale del Friuli, famosa per la sua storia, arte, musica, e cultura.

La pubblicazione di quest'anno si apre con l'articolo del prof. Bianco che riproduce integralmente l'intervento che lo stesso ha tenuto in occasione della serata dedicata a Mozart, e che tratta del rapporto tra massoneria e cattolicesimo nella personalità del musicista austriaco. Il prof. Colussa con il suo saggio ricorda e onora il cividalese Ruggero della Torre, che per primo, pur privo degli strumenti di studio e di indagine di cui si avvale la moderna archeologia, pose le basi per i successivi studi sulla città ducale. Il dott. Barberi, con ricchezza documentativi, pone l'attenzione sull'arcivescovo Egberto di Treviri e sul programma religioso, politico e culturale che lo fece uno dei massimi protagonisti del Medio Evo. Il dott. Tirelli, da parte sua, ci spiega l'origine pagana e cristiana del nome Quirino e come a questo santo siano state collegate delle leggende e delle tradizioni non solo di località della nostra

regione, ma di diverse località italiane e straniere. Il dott. de Colle, operatore presso i musei dell'arcivescovado udinese, ha voluto, con il suo intervento porre in giusto rilievo la ricchezza della biblioteca patriarcale, ampliata proprio per il vole re del patriarca Daniele Delfino. Con una attenta e approfondita riflessione, l'artista e professore Carlo Aletti intende evidenziare il momento critico, vissuto dall'uomo di oggi, palese anche nel mondo dell'arte, dove in nome di una presunta originalità, viene espresso niente altro che il vuoto interiore dell'individuo preso solo dalla pura esteriorità. La prof.ssa Fausta Germano espone il pensiero del filosofo-teologo-paleontologo francese P. Teilhard de Chardin il quale a metà del '900, ha cercato di trovare una sintesi equilibrata tra le istanze scientifiche dell'evoluzionismo e le istanze teoretico-teologiche del Crezionismo. Segue il contributo della dott.ssa Valentina Dordolo che illustra quali sono i motivi ispiratori dell'arte iconografica e quali siano le regole e le tecniche alle quali deve riferirsi l'iconografo ed il valore teologico dell'opera iconografica. Il dott. Giovanni Chimirri, dottore in filosofia e teologia, ha dato il suo contributo al nostro quaderno, con un articolo sull'arte fotografica. L'autore ha rilevato la necessità, da parte di questa forma di arte, di adeguarsi in maniera continua a tutta la tecnologia che avanza rapidamente, per riuscire ad immortalare la persona umana nella maniera più reale possibile cercando di cogliere le sfumature più nascoste della persona stessa. La dott.ssa Marina Mariuzzi, che da diversi anni è ospite della nostra pubblicazione, con un articolo sul problema della depressione bipolare, ci spiega questa forma di malattia che colpisce diverse persone e che sembra avere un'origine genetica. Conclude la serie degli interventi scientifici, il prof. Silvano Zamaro che presenta una rielaborazione della tesi di laurea sulla villotta friulana, tesi discussa dall'autore a Toronto in Canada. In questo numero presentiamo la prima parte cui seguirà la seconda in HARMONIA 5-2007. Conclude quindi come ogni anno, il nostro quaderno, una relazione, curata dal prof. Giuseppe Schiff, sull'attività svolta dal-

l'Accademia nell'anno 2006 ed un aggiornamento, sempre da parte dello stesso, del repertorio musicale del coro HARMONIA.

Ringrazio, a conclusione di questo mio breve intervento, in qualità di Presidente dell'Accademia Musicale-Culturale "HARMONIA", tutti coloro che anche quest'anno hanno contribuito in qualsiasi maniera, alla realizzazione delle nostre molteplici attività: alle amministrazioni Regionale, Provinciale, Comunale, e della Comunità montana del Torre, Natisone e Collio, per l'erogazione dei contributi, come pure alla Banca di Cividale s.p.a. Un grazie alla Dirigenza del Convitto Na-

zionale "Paolo Diacono", alla Parrocchia di San Marco di Rubignacco-Grupignano per la grande disponibilità che, anno dopo anno, ci riconfermano consentendoci l'uso dei locali per le nostre varie manifestazioni. Ancora grazie di cuore alle attività commerciali che, con generosità continua e puntuale contribuiscono al finanziamento di una parte del presente lavoro. Non voglio dimenticare infine di ringraziare tutti i nostri iscritti e i componenti della sezione corale che con il loro entusiasmo ci permettono di continuare nelle nostre manifestazioni concertistiche.

A tutti auguro un felice e sereno 2007.

*C'è tanto da fare al mondo,
sbrigati a farlo
(L.v. Beethoven)*

Cattolicesimo e Massoneria in Mozart

Bruno Bianco

Il discusso rapporto tra cattolicesimo e massoneria in Mozart va collocato nel più ampio quadro di un rinnovamento dell'immagine del genio salisburghese ch'è in atto dall'inizio degli anni '90. Può essere opportuno prendere le mosse da un recente pronunciamento del cardinale arcivescovo di Vienna Christoph Schönborn, all'inaugurazione della "Settimana mozartiana" di Chieti il 16 luglio, le cui parole sono state riprese dal quotidiano cattolico "Avvenire" il 19 luglio in un articolo significativamente intitolato *Mozart? Cristiano, non massone*. Il pur colto prelato nega decisamente l'appartenenza di Mozart alla massoneria, ovvero (per essere più precisi) la svuota di significato: per lui «la sua menzionata appartenenza massonica non ha fondamento», poiché «in realtà il Salisburghese apparteneva soltanto ad un circolo di intellettuali». Del resto – rincalza Schönborn – «basta leggere l'epistolario dell'artista per non avere dubbi sulla sua fede convinta». Il cardinale assicura: «La musica di Mozart è stata scritta per le chiese, non per le sale [= massoniche]. A Vienna lo sappiamo bene». Affermazioni perentorie, che hanno suscitato precisioni imbarazzate negli stessi ambienti cattolici e la reazione acida di musicologi laici e di organi anticlericali, ma che hanno la loro spiegazione in una certa immagine tradizionale di Mozart, divulgata sul piano popolare dal riuscito film *Amadeus* di Milos Forman e coltivata sul piano scientifico per quasi due secoli dalla musicologia. Si tratta dell'immagine di un musicista "divino fanciullo", ingenuo e immediato fino alla scapigliatezza e alla goliardia nella vita quotidiana, povero di cultura e di semplici convinzioni, ereditate dall'educazione familiare: un musicista assorbito solo dalla propria arte, nella quale, per dono divino, si esprime ad altezze sublimi.

In effetti le tracce di una simile costruzione ideale percorrono la riflessione musicologica fin quasi dalle origini, concorrendo alla creazione della leggenda di un Mozart "apollineo" tutto luce e splendore, contrapposto magari al "titano" Beethoven che, impregnato di alti ideali umanitari, andava elaborando con doloroso sforzo le proprie composizioni. Così un musicista e critico della levatura di Robert Schumann, ad esempio, vedeva nella corrusca Sinfonia in sol minore KV 550 una «aleggiante grazia greca» e paragonava la musica di Mozart all'arte greca antica, naturalmente secondo l'ottica neoclassica della *edle Einfalt und stille Größe* (nobile semplicità e calma grandezza): «Serenità, calma, grazia, i segni distintivi delle antiche opere d'arte sono anche quelli della scuola mozartiana. Come il Greco disegnava il suo Giove tonante ancora con viso sereno, così Mozart trattiene i suoi lampi». Ed un altro grande critico, oltre che sommo musicista, e cioè Richard Wagner, vedeva in Mozart un «genio della luce e dell'amore».

Naturalmente la *Mozartforschung* si è progressivamente sbarazzata di simili ingenui clichés, a mano a mano che emergevano gli aspetti biografici trasgressivi o comunque non convenzionali della personalità mozartiana, parallelamente alla riscoperta e alla rivalutazione del lato "demoniaco", ovvero delle ombre oscure che attraversano la musica del Salisburghese, quasi presentimento di una potenza sovrapersonale ineluttabile. Ma lo stereotipo del "musicista assoluto", dedito unicamente alla propria arte e perciò semplice nelle proprie convinzioni intellettuali e religiose, è risultato più tenace e duro a morire. Se prendiamo ad esempio la fortunata biografia di Mozart scritta dal pubblicista Wolfgang Hildesheimer nel 1977 (e tradotta in italiano nel 1979,

con successive riedizioni), vi troviamo l'insistenza sulla divaricazione assoluta tra musica e vita nel musicista come tesi centrale di questa ricostruzione. Già nell'*Introduzione* ci viene proposta, ad illustrazione, una metafora musicale: «[...] Siamo di fronte a due righi musicali, la parte melodica, la musica di Mozart – e il basso continuo – la sua vita esterna. Mancano le voci intermedie» (p. 16). E nel finale di questa *Introduzione* l'autore ribadisce: «[...] Le autoasserezioni di Mozart rivelano il fatto che la figura ci si sottrae, celandosi dietro la sua musica, anch'essa nel suo più profondo significato, inaccessibile, in quanto non lascia adito ad una concettualità extramusikale» (p. 18).

È in questa immagine tradizionale che s'inscrive il preteso cattolicesimo aproblematico di Mozart. Un cattolicesimo, bisogna pur dire, che è corroborato non solo dalla produzione musicale (in cui la musica sacra, con messe, mottetti, oratori, vespri, litanie, occupa una parte non trascurabile del catalogo), ma è anche documentato – e in questo il cardinale Schönborn ha visto giusto – dall'epistolario di Mozart. Il 25 ottobre 1777 egli scrive al padre Leopold da Augsburg: «Papà non abbia paura, io ho sempre Dio davanti agli occhi, riconosco la Sua onnipotenza e temo la Sua collera. Ma conosco anche il Suo amore, la Sua compassione e la Sua misericordia verso le Sue creature. Egli non abbandonerà mai coloro che lo servono. Se è fatta la Sua volontà tutto va bene [anche] secondo la mia; così nulla può mancare e io non posso che essere felice e soddisfatto». Rassicurazioni di maniera per tranquillizzare un padre apprensivo e severo? L'ipotesi è poco convincente, poiché simili dichiarazioni di una fede limpida e indiscussa non sono un caso isolato. Nello stesso anno, ma in una lettera datata il 20 dicembre da Mannheim, Wolfgang protesta al padre la sua osservanza dei doveri religiosi e la propria buona condotta: «Le ho scritto che la sua ultima lettera [del 15 dicembre] m'ha fatto molto piacere: è vero! Ma un punto mi ha un po' rattristato: lei chiede se non ho dimenticato di confessarmi. Non ho nulla da obbiettare a que-

sta domanda! Ma mi permetta una preghiera: non pensi così male di me! Mi piace divertirmi, ma stia sicuro che nonostante tutto sono capace di essere serio. Da quando sono partito da Salisburgo (e anche a Salisburgo) ho incontrato persone che mi vergognerei d'imitare nelle parole o negli atti, benché abbiano 10, 20 e perfino 30 anni più di me!». Sempre da Mannheim, nel lungo viaggio di avvicinamento a Parigi, Mozart scrive a Leopold del celebre virtuoso di flauto Johann Baptist Wendling e della sua famiglia che «il loro modo di vivere non piace affatto» a lui e alla mamma. Certo, «Wendling è un brav'uomo ed onesto, ma disgraziatamente senza alcuna religione, allo stesso modo di tutta la sua famiglia». Così anche l'oboista Friedrich Ramm, subito dopo, viene dipinto come un «brav'uomo, ma libertino», e Wolfgang contrappone a questo quadro con fierezza le proprie convinzioni: «Io mi conosco e so che ho abbastanza senso religioso per non fare mai qualcosa che non possa confessare davanti al mondo intero; ma la sola idea di viaggiare solo in compagnia di gente la cui maniera di pensare è così lontana dalla mia (e di quella delle persone dabbene) mi mette paura». Se poi andiamo a quel terribile 1778 in cui Mozart dovette affrontare nella capitale francese non solo la concorrenza se non addirittura l'ostilità dell'ambiente musicale, ma assistere anche alla scomparsa della madre, il 3 luglio scrive al padre, cercando di prepararlo alla morte della sposa appena avvenuta (ma la notizia l'affiderà ad un amico di famiglia, l'abate Joseph Bullinger): «Da giorni io passo dal timore alla speranza, ma mi sono interamente rimesso alla volontà di Dio [...], poiché so che è Dio che dispone tutto per il nostro bene più grande (anche quando noi crediamo che tutto vada di traverso) e che vuole così [...]. Dopo aver pregato con tutte le forze il mio Dio per la salute e la vita della mia cara mamma, mi piace alimentare questo genere di pensieri e di consolazioni, poiché dopo sento più coraggio, più calma e più speranza». Fatalismo o non piuttosto abbandono fiducioso alla Provvidenza? In Mozart – lo si avverte chiaramente anche nella

sua musica – è forte il sentimento di una potenza oltreumana che governa il corso della vita ed a cui è saggio non ribellarsi, ma consentire. Non continueremo in questo florilegio dall'epistolario, ricordando soltanto il fervore religioso che precedette e accompagnò il matrimonio con Constanze il 4 agosto 1782 (di cui testimonia una lettera al padre del 17 agosto), ma anche e soprattutto la genesi dell'unica opera sacra non commissionata a Mozart, quella poderosa *Missa incompiuta* in do minore KV 427 (416a) che, secondo un'allusione piuttosto generica di Mozart al padre (lettera del 4 gennaio 1783), fu abbozzata dal musicista per mantenere un «voto» fatto probabilmente in relazione alle condizioni precarie di salute della moglie. Abbiamo motivi o documenti per ritenere che la fede di Mozart si sia in seguito affievolita o addirittura spenta? Almeno all'apparenza no, se è vero che proprio all'ultimo anno della sua vita, al 1791, risalgono due capolavori, seppure assai diversi tra loro per proporzioni e struttura: il delicatissimo mottetto *Ave verum* KV 618 e il famoso *Requiem incompiuto* KV 626.

Resta, tuttavia, un capitolo della vita di Mozart – la sua affiliazione alla massoneria, più precisamente la sua ammissione alla Loggia *Zur Wohltätigkeit* (Alla Beneficenza), avvenuta il 14 dicembre 1784 – che sembra contraddirre la sua fede cattolica, o per lo meno introdurre un aspetto problematico che attende di essere chiarito. Come abbiamo visto attraverso le dichiarazioni del cardinale Schönborn, la storiografia e la cultura tradizionali cercano di neutralizzare questo dato innegabile minimizzandolo e attribuendolo piuttosto all'ingenuità del musicista oppure al suo bisogno di cercare amicizie influenti e mecenati per la propria attività professionale. Se questo secondo motivo può aver giocato un certo ruolo nella scelta di Mozart, va anche detto ch'essa non fu però un atto improvviso, ma conseguenza di un atteggiamento di viva curiosità intellettuale e di insoddisfazione per certa religiosità di carattere statuario e formale, ch'egli vedeva ampiamente rappresentata nei diversi ceti sociali frequentati nella sua esperienza di uomo e di musicista. E

proprio la più recente ricerca, nella sua progressiva erosione dell'immagine tradizionale di Mozart musicista «ingenuo», sta delineando un quadro in cui l'esperienza massonica – lungi dal costituire quel capitolo «speciale» in cui molte biografie del passato vorrebbero confinarla – diviene anzi la chiave di volta per comprendere una personalità vigile e consapevole dei più vivi problemi che la società e la cultura europee del Settecento andavano elaborando.

Che Mozart fosse non soltanto un *musicus* nel senso artigianale del passato è un dato di fatto corroborato dall'inventario della sua scelta biblioteca: Shakespeare, di cui il Salisburghese fu un appassionato lettore e spettatore (e da cui assimilò quella teoria di una drammaturgia «aperta» alla cangiante ambiguità della vita, che rifiuta le convenzionali distinzioni fra tragedia e commedia, fra «opera buffa» e «opera seria»), ma anche il teatro di Goldoni, i romanzi pedagogici francesi (primo fra tutti *Les aventures de Télémaque* di Fénelon), e, in una linea di più spiccato impegno ideologico, le opere di Federico II di Prussia, nonché di scrittori satirici che su suolo tedesco imitavano quel Voltaire a suo tempo esecrato come ateo. Di uno di questi, Friedrich Heinrich Ziegenhagen (che dopo una iniziale esperienza religiosa approdò alla sponda di un ritorno roussoviano alla natura venato di anarchismo libertario), Mozart mise in musica un testo inneggiante ad una religiosità aconfessionale, basata sulla universale fratellanza: si tratta di una delle sue ultime composizioni, la Cantata KV 619 *Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt* (Voi che venerate il creatore dell'universo infinito), ultimata nel luglio 1791. Ma un recente studio di Lidia Bramani dedicato a *Mozart massone e rivoluzionario* (Bruno Mondadori, Milano 2005) non si limita a rivalutare l'aggiornata cultura illuministica di Mozart e la sua frequentazione delle frange anche radicali di tale cultura: nei capitoli iniziali della sua accurata ricerca delinea pure quella ch'ella chiama «la lunga iniziazione» del musicista alla massoneria, che nella data del 14 dicembre 1784 conosce un punto d'arrivo, piuttosto che di partenza.

Ci accontenteremo di citare alcuni momenti di questo cammino. Nell'autunno del 1768 (dunque a 12 anni!) Mozart compose il Singspiel *Bastien und Bastienne KV 50* su invito di Franz Anton Messmer, il celebre medico e teorico del “magnetismo animale” le cui idee politiche radicali lo collegavano da un lato alla massoneria viennese, dall'altra alla cerchia degli “Illuminati” bavaresi: amico di famiglia dei Mozart, che lo frequentarono a più riprese nei loro soggiorni viennesi, ha ottenuto un ricordo imperituro nel finale del primo atto di *Così fan tutte*, in cui la furba servetta Despina simula, nelle vesti di un dottore, l'applicazione della terapia “mesmerica” ai due spasimanti in deliquio. Ricorderemo, ancora, che fu nel soggiorno a Mannheim tra il 1777 e il 1778 che Mozart fece la conoscenza del barone Otto Heinrich von Gemmingen, funzionario di corte e drammaturgo, che a Vienna – divenuto nel frattempo Gran Maestro della Loggia *Zur Wohltätigkeit* – doveva promuovere l'ammissione di Mozart. Non possiamo dilungarci oltre, in questa sede, sulla impressionante serie di amicizie e di contatti massonici che hanno letteralmente avvolto il grande musicista nella sua vita privata e professionale. E possiamo appena accennare al fatto che l'esperienza massonica non si riflette soltanto nel simbolismo trasparente del *Flauto magico*: questo vertice finale dell'arte mozartiana è preceduto dalle prove fatte nelle musiche di scena per il “dramma eroico” *Thamos re d'Egitto* del massone Tobias Philipp von Gebler, in cui l'ambientazione egiziana fa da sfondo, come nella *Zauberflöte*, al contrasto tra la virtù degli iniziati alla vera saggezza e le trame di chi è assetato di un cieco potere. Allusioni alle dottrine massoniche compaiono persino nelle grandi opere della “trilogia d'apontiana” e nella stessa *Clemenza di Tito*. Diremo, piuttosto, che Mozart volle rimanere massone anche quando, dopo il famigerato *Freymauer Patent* del 17 dicembre 1785 con cui l'imperatore Giuseppe II volle porre la massoneria sotto il controllo dello Stato, cominciava a tirare aria brutta per gli affiliati e molte eminenti perso-

nalità fra l'aristocrazia e gli intellettuali presero a defilarsi. Con onestà e idealismo imperterriti Mozart rimase fedele alla propria Loggia e, negli ultimi anni della sua vita, progettò addirittura di fondare un'associazione massonica intitolata *La Grotta*, di cui aveva anche iniziato ad abbozzare gli statuti: lo rivela la vedova Constanze in una lettera del 21 luglio 1800 agli editori di Lipsia Breitkopf e Härtel, che progettavano una biografia dell'illustre scomparso. Ma questa lettera contiene altresì un'aggiunta preziosa, da parte della vedova: «Non riesco ad avere maggiori particolari. Il clarinettista della Corte di Vienna, Stadler il maggiore [e cioè Anton Paul, amico del Maestro, che gli dedicò famosi capolavori come il Quintetto KV 581 e il Concerto KV 622], che ha scritto il resto, sarebbe in grado di farlo, ma esita a confessare di esserne al corrente, poiché gli ordini o società segrete sono detestati». Aggiunta preziosa – dicevamo – perché ci porta alle origini della “leggenda di Mozart” ovvero del progressivo occultamento dell'impegno ideologico e in largo senso culturale del musicista. Fu Constanze stessa in accordo col secondo marito, il consigliere d'ambasciata danese Georg Nikolaus Nissen (fervente ammiratore del defunto Maestro ed autore di una delle sue prime biografie, pubblicata postuma in due volumi tra il 1828 e il 1829, a cura della vedova) a dare inizio a quest'opera di occultamento e insieme di trasfigurazione, distruggendo o rendendo illeggibili molti documenti che potevano risultare “compromettenti” nell'età della reazione antigiacobina e restauratrice dell'*Ancien Régime* che doveva culminare con la proclamazione della “Santa Alleanza”, nel 1815. Il circolo si chiude, così: siamo tornati all'immagine di Mozart “musicista assoluto”, “divino fanciullo” che si avvolge nella sua musica atemporale come una crisalide nel suo lucido bozzolo.

Ma, proprio per questo, torna a riproporsi il problema affacciatosi all'inizio: l'apparente contraddizione tra la sincera fede cattolica di Mozart e il suo non meno intenso e vissuto impegno massonico. Lo scioglimento di questa contraddizione

non può avvenire se non attraverso lo sguardo dello storico delle idee e della società, che al di là di facili ansie apologetiche o di altrettanto gratuite rivendicazioni polemiche si propone di comprendere il rapporto tra cattolicesimo e massoneria nell'Europa del Settecento, e più precisamente nell'ambiente della monarchia asburgica. Fu un rapporto certo attraversato da tensioni, ma anche da un'intesa secondo il programma di un "cattolicesimo illuminato" o, più correttamente, di un "illuminismo cattolico" che si proponeva di restaurare la primitiva purezza del messaggio evangelico attraverso una riforma religiosa che abolisse i privilegi non solo economici del clero regolare e secolare, ma anche l'intolleranza confessionale, nel segno di una universale fratellanza degli uomini. Né vale ricordare, a questo proposito, le bolle papali di scomunica emanate nel 1738 (Clemente XII) e nel 1751 (Benedetto XIV): se l'imperatrice Maria Teresa era ostile alla Fratellanza massonica e riuscì a far chiudere nel 1743 (dopo appena un anno di esistenza) la prima Loggia viennese, il principe consorte Francesco Stefano di Lorena, ch'era stato iniziato alla massoneria a L'Aia già nel 1731, ottenne a sua volta che le bolle papali non venissero promulgate (e quindi rese esecutive) nei territori dell'impero. Alla morte della sovrana, nel 1780, il figlio Giuseppe II attuò una politica iniziale di tolleranza che s'inseriva nel suo programma di riforme religiose e civili note appunto come "giuseppinismo", e che incontrò un entusiastico consenso di intellettuali e di statisti, concordi nell'abbattimento dei privilegi feudali di clero e aristocrazia e nella diffusione della libertà di opinione. A questo proposito citerò un esempio per tutti: lo stesso famigerato principe – arcivescovo di Salisburgo, Hieronymus Franz de Paula von Colloredo – Mansfeld, l'aborrito datore di lavoro di Mozart, si fece patrono nel 1783 a Saliburgo di una Loggia massonica intitolata *Zur Fürsicht* (Alla Prudenza)! Come già sappiamo, fu una fiammata breve, ma generò una vera e propria "moda" che, come tutte le mode, conobbe il suo apice e poi si dissolse negli anni Ottanta del secolo: i simboli della massoneria, e in particola-

re i guanti bianchi e i grembiuli, venivano portati persino dalle dame più in vista del bel mondo viennese. Se scorriamo l'elenco dei sottoscrittori dei concerti dati da Mozart nel marzo del 1784 nel palazzo del libraio Johann Thomas von Trattner, oppure la lista degli affiliati alla Loggia *Zur Wahren Eintracht* (Alla Vera Concordia) del 1785, vi troviamo gli stessi nomi, quelli cioè del fior fiore dell'aristocrazia viennese dell'epoca. L'abbiamo detto: fu una fiammata breve. La repressione prima di Giuseppe II, poi di Leopoldo II e soprattutto di Francesco II posero termine a questa stagione di utopia religiosa, morale e sociale: ma la musica di Mozart le ha dato una risonanza immortale, capace ancor oggi di commuovere e conquistare gli animi che ancora credono negli ideali di una fratellanza universale sotto il segno della tolleranza e dell'impegno etico-sociale.

A conclusione di queste riflessioni necessariamente frammentarie sulla peculiare dialettica di cattolicesimo e massoneria in Mozart voglio proporvi l'ascolto di un documento significativo, benché poco conosciuto, della spiritualità massonica mozartiana: un documento che reca nello stesso tempo il sigillo di un supremo maestro formale. Si tratta di un Adagio in si bemolle maggiore per Quintetto di fiati (2 clarinetti e 3 corni di bassetto) che porta il numero di catalogo KV 411/484a, la cui data di composizione resta incerta, non avendolo Mozart inserito nel proprio catalogo: la sesta e ultima edizione del Catalogo Koechel (1964) lo assegna alla fine del 1785, in quanto dal tardo autunno di quell'anno Mozart poteva contare su almeno cinque Fratelli che padroneggiavano la famiglia dei clarinetti. Di questo Adagio di 106 battute, che probabilmente doveva servire ad accompagnare le processioni solenni che salutavano l'ingresso di nuovi adepti, Alfred Einstein (*Mozart*, trad. it. di R. Lotteri, Ricordi, Milano, 1951, p. 379) non esita a scrivere che si tratta di «una delle più meravigliose pagine mozartiane», e con ragione! Nella "massonica" tonalità di si bemolle maggiore (due i bemolli in chiave, il si e il mi: si trattava forse di musica per un rito di "secondo grado"?) i clarinetti intro-

ducono la cerimonia in un clima di commossa e raccolta festività con solenni accordi cui fa eco, ripetuto, il motivo “bussato” dei corni di bassetto. Dopo questo rituale d’apertura si dispiega nelle voci superiori una melodia che parla d’amicizia e di unione nel faticoso ma nobile cammino della virtù: le cellule tematiche si rincorrono da una voce all’altra in un sapiente tessuto imitativo che simboleggia appunto il cooperare dei Fratelli, mentre la tensione verso il bene è espressa dai cromatismi ascendenti e dalle dissonanze che increspano il canto per poi sciogliersi, alla fine, nella contemplazione gioiosa del cammino percorso. Il commento dei corni di bassotto è fondamentale: a poco a poco prende forma e consistenza un pulsare ritmico, come un battito del cuore che dalle regioni più basse ascende al registro medio, a sottolineare l’impegno totale (noi oggi diremmo “esistenziale”) dell’adepto sulla via della virtù. Ma, proprio perché esperienza totale e perciò maturazione dell’uomo, questo cammino d’iniziazione – come avverrà in modo esemplare con Tamino e Pamina nel *Flauto magico* – deve affrontare anche l’esperienza del dolore e della morte, delle potenze notturne che ogni vita veramente degna del nome è chiamata a guardare in viso. E Mozart esprime in modo meraviglioso questo tema nel proprio linguaggio musicale: nella sezione centrale dell’Adagio l’atmosfera si oscura, il pulsare ritmico ascende nei registri più alti e si fa battito d’angoscia, martellare ossessivo del cuore dinanzi alla visione dell’abisso, mentre le dissonanze acquistano toni lividi, spettrali. È il *descensus ad inferos*, d’intensità quale Mozart ha raramente toccato anche nelle sue composizioni più drammatiche. Ma, nella visione massonica e insieme cristiana cui egli aderisce, le forze notturne cedono al trionfo del bene, cui un cuore sincero è votato. Ancora una volta l’ascesa dei clarinetti verso le note più alte rammenta la lotta vittoriosa contro le potenze del male e la tensione si placa: nella coda finale il pulsare ritmico diventa gioiosa partecipazione alla meta raggiunta e accompagna il rasserenato spegnersi del canto.

Bruno Bianco (Como 1943): si è laureato in Filosofia teoretica presso l’Università Cattolica di Milano e dal 1966 ha svolto la sua attività prima di assistente e poi di professore di Storia della filosofia presso la Facoltà di Magistero (poi di Scienze della Formazione) dell’Università degli Studi di Trieste. Studioso della filosofia e della cultura tedesca del Settecento e dell’Ottocento, le sue ricerche sull’illuminismo e sulla filosofia della religione dell’età di Goethe hanno ottenuto riconoscimento internazionale. Tra le sue pubblicazioni: Antologia dell’illuminismo tedesco (in Grande antologia filosofica, vol. XV, Milano 1968); Motivi pietistici nel pensiero dell’età di Goethe, Trieste 1976; J. F. Fries. Rassegna storica degli studi (1803 - 1978), Napoli 1980; Fede e sapere. La parabola dell’Aufklärung tra pietismo e idealismo, Napoli 1992. Ha curato la traduzione ed il commento di I. Kant, Logica di Vienna, Franco Angeli, Milano 2000. È membro del comitato scientifico della Associazione Mozart Italia.

Ruggero della Torre archeologo a Cividale. Appunti per una ricerca

Sandro Colussa

PREMESSA

Il conte Ruggero della Torre (22 aprile 1861-26 ottobre 1933) (fig. 1) fu un intellettuale poliedrico, che occupò un posto di primo piano nella vita culturale cividalese del primo trentennio del secolo scorso¹. Insegnante di lettere presso il locale Liceo Classico Paolo Diacono, fu Ispettore Onorario per la Soprintendenza e ricoprì l'incarico di Direttore del Regio Museo Archeologico cividalese, ruolo che lo vide impegnato dal 1905 fino al 1933, anno della morte².

Le seguenti note, che hanno un valore preliminare, e si propongono solo come un invito per un auspicabile approfondimento a tutto tondo della figura troppo trascurata del Nostro, desiderano richiamare l'attenzione su una sua specifica attività, quella di archeologo che, anche se non ne assorbì completamente la vita professionale e gli interessi culturali, fu tuttavia condotta con dedizione tale da determinare un fondamentale progresso nelle conoscenze del passato pre-romano, romano ed alto-medievale di Cividale e del suo territorio.

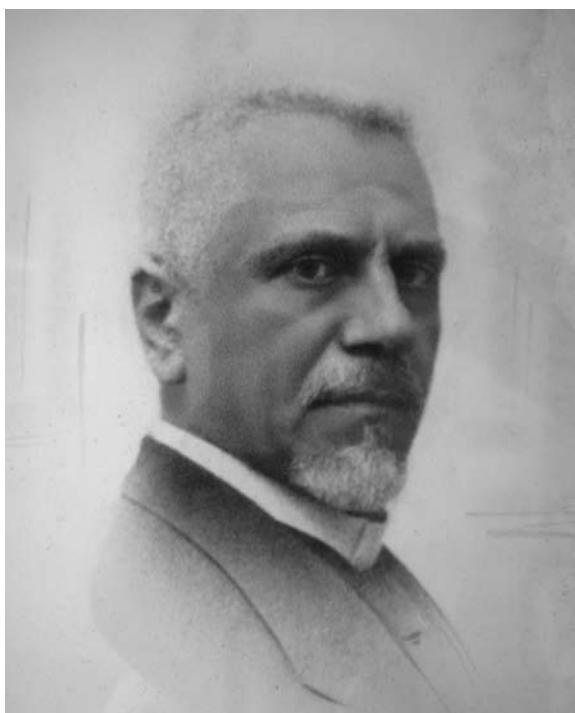


Fig. 1. Fotografia di Ruggero della Torre conservata presso il Museo Archeologico Nazionale di Cividale.

Questo rapido esame prende in considerazione gli scavi e, più in generale, gli interventi archeologici diretti e supervisionati nel centro storico cividalese, cioè nella parte della città delimitata dalle mura romane ed altomedievali. Rimane pertanto escluso l'approfondimento degli importanti interventi extraurbani, e precisamente quello delle necropoli protostoriche di San Pietro al Natisone e Dernazzacco, oggetto di una recente revisione critica, e delle necropoli romana di Borgo di Ponte, con il suo riuso parziale in epoca longobarda nell'area di Piazza della Resistenza, e quella romano-longobarda denominata "Cella-San Giovanni"³.

In virtù degli incarichi che rivestì, Ruggero della Torre si trovò frequentemente coinvolto nella conduzione di interventi di emergenza nel centro urbano, in occasione di scavi per impianti fognari e tubature del gas, oppure di lavori edilizi privati ed anche, in casi particolari, nella direzione di vere e proprie campagne di scavo. Quindi, tra i primi archeologi cividalesi, dovette affrontare una

serie di problemi in ordine all'impianto romano ed altomedievale della città, che ancora oggi non hanno trovato una soluzione definitiva, ed ai quali apportò il proprio importante contributo.

Ma il suo impegno non si limitò a questo. È doveroso ricordare anche che i suoi interventi finalizzati al recupero delle antichità cividalesi furono veramente condotti a tutto campo; infatti il della Torre profuse molte energie anche per l'acquisizione al Museo di oggetti conservati da privati, al fine di permetterne la fruizione alla collettività⁴. L'occhio attento dello studioso non mancò di individuare anche oggetti reimpiegati, che erano sfuggiti all'attenzione di sguardi più distratti⁵.

Nelle righe seguenti gli scavi archeologici e gli interventi di emergenza sono analizzati separatamente; si tratta di una divisione che risponde ad esigenze di mera comodità espositiva, perché in un centro abitato a continuità di vita come Cividale spesso non è perfettamente definibile il confine tra gli uni e gli altri, poiché, nei contesti urbani, gli scavi di qualsiasi tipo sono condotti spesso in fretta e devono adattarsi a ogni tipo di problema contingente.

Il punto di avvio è costituito dalla documentazione conservata nell'Archivio della Biblioteca del Museo Archeologico Nazionale cividalese, che contiene una raccolta di relazioni, disegni, minute di lettere, che, pur non essendo affatto completa, permette di distinguere con chiarezza le linee fondamentali della attività del Direttore del Museo⁶.

LA SITUAZIONE DI PARTENZA

Lo stato delle conoscenze topografiche di Cividale in epoca romana al momento dell'insediamento al Museo Archeologico di Ruggero della Torre era ancora sostanzialmente fermo ai risultati raggiunti dal canonico Michele della Torre nel corso dei suoi scavi effettuati tra il 1817 ed il 1826, e visivamente esposti in una carta generale ("Tipo Grande") fornita di indicazioni catastali⁷. Erano noti buona parte del percorso della cinta muraria e la localizzazione di alcuni edifici con pavimenti a mosaico, parzialmente scavati nelle aree aperte della città (corti e giar-

dini) in cui il canonico aveva avuto l'opportunità di far calare il piccone, ma spesso interpretati in modo erroneo o fantasioso. Vi era assoluta ignoranza sulla posizione del foro e degli edifici ad esso pertinenti e sulla organizzazione spaziale della città (viabilità, aree produttive, aree residenziali). Successivamente, dopo la stagione del canonico cividalese, i pochi ritrovamenti di rilievo furono quello del palazzo, verosimilmente tardo-antico, all'interno del quale era stata deposta la ricca sepoltura ad inumazione longobarda cosiddetta "di Gisulfo", edificio la cui funzione non era stata chiarita, e di due lacerti di mosaici pavimentali in proprietà prospicienti a Largo Boiani e via Foro Giulio Cesare⁸.

Un'idea dello stato delle conoscenze si può ricavare dalla lettura della guida di Cividale pubblicata nel 1906 da Gino Fogolari, il predecessore del Nostro alla guida del Museo; vi si trovano ben poche righe dedicate alla urbanistica romana della città, con la menzione di alcuni oggetti, *disiecta membra*, conservati nel Museo e, tra gli edifici, della *domus* cui apparteneva il famoso mosaico con divinità marina⁹.

Ruggero della Torre, consapevole della situazione, aveva posto attenzione a questo genere di problemi fin dai suoi primi interventi. Sono significative a questo proposito le sue considerazioni riguardo alla scoperta di lapidi romane nel corso degli scavi sul sagrato del Duomo: "*Molti frammenti di lapidi sono state inglobate nel pavimento del Duomo e dell'abside, e che sono state prese da altri luoghi, ma erano originariamente in situ o non lungi; se dunque nel centro attuale si trovano i sepolcri romani, si dovrebbe pensare che essi si trovassero fuori dell'abitato. E allora quale problema di studi non rimane aperto sul vero sito e sull'estensione della romana Forum Iuli?*"¹⁰. Queste parole furono riprese un'ottantina di anni dopo da Amelio Tagliaferri nel quadro di una riconsiderazione delle presenze sepolcrali (presunte o reali) all'interno della città romana¹¹, ed appaiono *a posteriori* un po' ingenue nella loro convinzione che gli elementi tombali reimpiegati dovessero necessariamente provenire da aree vicine a quelle del loro rinvenimento (il No-

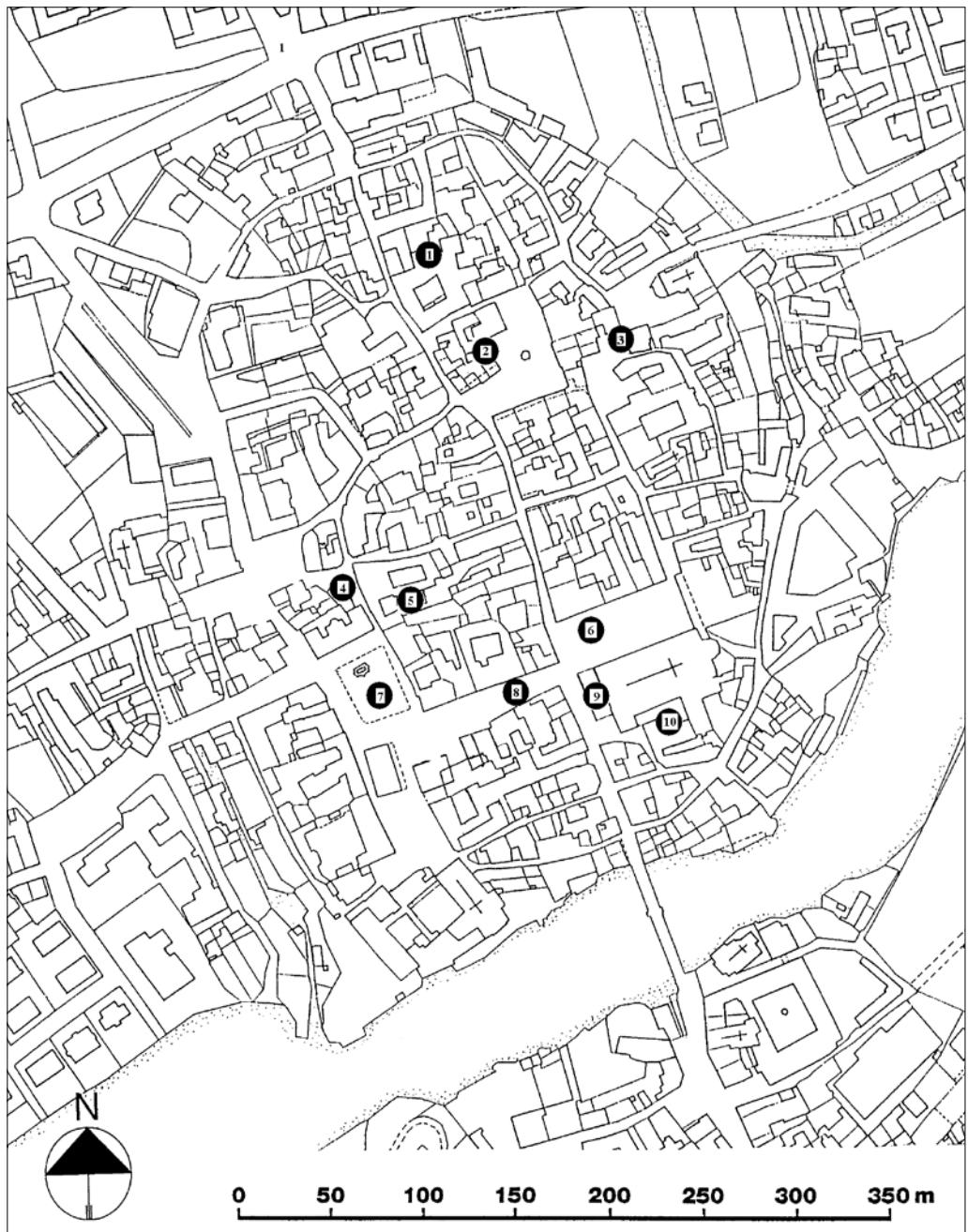


Fig. 2. Pianta di Cividale con l'indicazione delle aree scavate menzionate nel testo. 1) Casa Fiannazzo; 2) Caserma dei Carabinieri; 3) Piazzetta Tomadini; 4) Piazza de Puppi; 5) Casa Aviani; 6) Piazza del Duomo; 7) Foro Giulio Cesare; 8) Largo Boiani; 9) Sagrato del Duomo; 10) Cortiletto del Duomo.

stro espresse lo stesso pensiero anche a proposito di un'iscrizione che menziona i servi di Tiberio, si veda *infra*), ma d'altro canto mostrano anche la disponibilità di Ruggero della Torre ad accogliere elementi di novità che configgessero con convinzioni consolidate, atteggiamento che non sempre si è riscontrato in altri studiosi, anche se dotati di mezzi di indagine più sofisticati.

“Scavi sistematici per la ricerca delle antichità medievali non furono fatti ancora a Cividale”¹². Con queste parole, appena nel 1905, ancora il Fogolari aveva aperto un suo contributo sullo stato delle ricerche archeologiche altomedievali a Cividale. Infatti, fino ad allora, in area urbana, si potevano enumerare solo scoperte casuali, quali quelle del 1661 nella chiesa di San Martino e nel 1751 presso il Monastero di Santa Maria in Valle, le ricerche di Michele della Torre nel 1819 nell'area del palazzo patriarcale, e la scoperta del sarcofago “di Gisulfo” avvenuta nel 1874. Dunque, anche per quanto riguarda la topografia altomedievale, il lavoro era ancora tutto da impostare.

GLI SCAVI NEL SAGRATO DEL DUOMO (fig. 2, n. 9)

Tale era lo stato della archeologia altomedievale a Cividale, e proprio a questa fase storica apportò un contributo fondamentale il primo scavo archeologico realizzato da Ruggero della Torre. Si tratta degli interventi condotti sul sagrato del Duomo¹³, le cui relazioni manoscritte sono state meritatoriamente pubblicate da Mario Brozzi¹⁴ e in più occasioni, anche recentemente, rivisitate in considerazione della loro importanza¹⁵.

Gli scavi presero l'avvio dopo la scoperta casuale, nel corso di lavori di sistemazione del sagrato, allora circondato da un muretto di pietra risalente al XVII secolo, di alcuni lacerti murari e di una iscrizione funeraria romana di III sec. d.C. in reimpiego ad una quota di circa -40 cm dal calpestio, tra la porta principale e l'ingresso di sinistra del Duomo¹⁶. I lavori iniziarono il 24 luglio 1906 e proseguirono, con interruzioni, fino al 5 marzo 1907. Successivamente, tra il 18

maggio ed il 26 giugno 1909, il della Torre riprese l'intervento archeologico. Del primo scavo l'autore stesso diede notizia nel suo contributo sui monumenti longobardi cividalesi, presentato in occasione del Convegno su Paolino di Aquileia, tenuto nel Duomo cittadino, che, tra l'altro, aveva causato una sospensione dei lavori da poco iniziati¹⁷; poco dopo ne furono pubblicate due note nella sezione “Appunti e noterelle” della rivista “Memorie Storiche Forgiuliesi”¹⁸; infine, dopo il termine della seconda campagna di scavo, il della Torre aggiunse alcune brevi considerazioni¹⁹.

Quello del Nostro, come si è visto, era un intervento quasi del tutto privo di precedenti significativi, e per di più, condotto in un settore urbano cruciale per la conoscenza della topografia altomedievale della città. E il Direttore del Museo ne era perfettamente consapevole, tanto che ebbe anche a lamentarsi di non aver potuto condurre ricerche archeologiche all'interno del Duomo già nel 1897, in occasione di lavori di ripavimentazione che, a suo parere, deturparono “barbaramente la chiesa veneranda e bella”²⁰.

Inoltre, proprio pochi anni prima dello scavo aveva pubblicato due studi sul Battistero di Callisto²¹, nei quali sottolineava il fatto che il monumento fosse costituito di materiali di spoglio anteriori, inserendosi, peraltro con molto garbo²², nel problema, che ancora oggi è dibattuto, della cronologia della diffusione del Cristianesimo a Cividale e della eventuale presenza di una sede vescovile²³. Nel corso di queste ricerche aveva avuto modo di esaminare anche la documentazione relativa alla antica chiesa di San Giovanni Battista, antistante alla facciata attuale del Duomo, in cui era collocato il battistero a partire dal 1463 fino al 1645, anno in cui fu traslato all'interno del Duomo.

L'opportunità delle ricerche archeologiche trovò dunque il Nostro già preparato a recepire e ad interpretare le novità che ne sarebbero derivate.

Le due campagne di scavo portarono alla luce, tra le altre cose, strutture murarie apparte-

nenti alle chiese di San Giovanni Battista, la vecchia aula battesimale, di Sant'Antonio Abate (la prima incorporata nella seconda nel XV secolo), ed un lacerto di mosaico pertinente alla scarsella del battistero, attribuito correttamente all'VIII sec. come confermato anche da una recente analisi stilistica²⁴.

Ciò che in questa sede interessa è soprattutto il metodo adottato dal della Torre nella conduzione dei lavori e nell'interpretazione dei risultati.

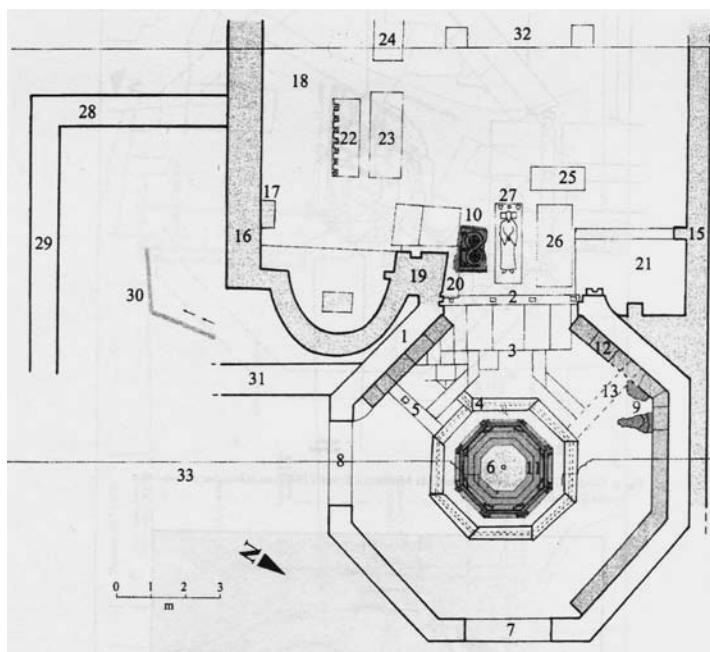


Fig. 3. Pianta dello scavo del Sagrato del Duomo rivisitata da S. Lusuardi Siena (da LUSUARDI SIENA 2002).

Per quanto riguarda il primo, a proposito dello scavo del 1906, il Nostro fa cenno a "fotografie, schizzi, planimetrie, misurazioni ecc."²⁵; di questa documentazione grafica nel museo cividalese sono conservati solo sei disegni, di recente usati con profitto per la ricostruzione dei suoi interventi (fig. 3). La relazione scritta è un semplice diario di scavo, molto accurato nel registrare le spese sostenute e i problemi pratici. Molto più dettagliata la relazione del 1909, in cui il della Torre dimostra attenzione alla lettura delle unità stratigrafiche

(ad esempio: "notando il terreno alluvionale che dalla tinta rossastra discende per tinta giallastra al bianco arenario, fino al fondo naturale"²⁶) ed è estremamente preciso nel posizionare i rinvenimenti e nel fornire le dimensioni delle strutture murarie, meriti che gli sono stati ripetutamente riconosciuti dagli studiosi moderni.

Ma vediamo agli strumenti interpretativi che mise in campo.

L'elemento che subito attrasse l'interesse del

Nostro fu logicamente il rinvenimento della vecchia aula battesimale, che costituiva la sede primitiva del battistero callistino, poi spostato nella chiesa di San Giovanni, e da lì nel Duomo. Il della Torre seppe valutare l'importanza di questa scoperta nell'ambito della topografia cividalese ("un punto centrale dell'antica capitale longobarda dunque l'abbiamo con certezza"), tanto da pensare entusiasmaticamente alla possibilità di programmare altri scavi mirati alla definizione della forma urbana della città altomedievale ("un punto di partenza indubbio, col quale si potranno studiare i piani di nuovi scavi"²⁷),

auspicio che a distanza di un secolo non ha potuto trovare ancora una compiuta realizzazione.

L'entusiasmo che pervase il Nostro a questa clamorosa scoperta ("fortuna o miglior cosa volle che proprio di questi giorni (cioè durante la celebrazione di San Paolino d'Aquileia) si scoprisse l'antica chiesuola del San Giovanni"..."il piccone dell'operaio, ognora fecondo di bene alla civiltà e suo pioniero...") non gli impedì tuttavia di procedere con estremo rigore alla ermeneutica dei risultati dello scavo.



Fig. 4. Sigillo sepolcrale del Canonico Odolrico di Medea.

A proprio vantaggio il della Torre poteva contare su una solida cultura linguistico-letteraria e, altro elemento fondamentale, di una precisa conoscenza dei fondi archivistici cividalesi, di cui aveva già dato prova in un precedente studio sull'istituzione di un Seminario a Cividale nel 1585, che aveva largamente utilizzato le *Definitiones Capitolari e Comunali*²⁸. Poté quindi affiancare ai dati archeologici l'analisi della documentazione scritta, competenze che oggi, in un'epoca di grande specializzazione, è infrequente incontrare in uno stesso ricercatore.

Anche se i dati emersi dallo scavo erano di per sé di chiara lettura, e la documentazione archivistica attestava con sicurezza la presenza delle chiese di San Giovanni Battista e Sant'Antonio abate a Ponente del Duomo, tuttavia il Nostro mantenne la prudenza che già gli abbiamo visto in passato. Utilizzò come prova decisiva dell'identificazione della chiesa di San Giovanni Battista il testo dell'iscrizione sepolcrale trecentesca del canonico Odolrico di Medea (“*Altissimum ora devote Baptista Ioannes pro me Odolrico canonicho Austrie polis de Medea Dictus, cum Cristo sit benedictus*”) (fig. 4), fattosi seppellire per devozione all'ingresso dell'aula battesimale. Inoltre, per ulteriore chiarezza ermeneutica, riportò il testo integrale di un documento del 1631, redatto in occasione della

demolizione della chiesa di Sant'Antonio Abate, che conteneva una descrizione particolareggiata dell'edificio²⁹. Infine, a commento della scoperta del fonte battesimale tagliato a metà, il Nostro produsse un estratto del documento che incaricava Bartolomeo delle Cisterne a rimodellare il Duomo, che prescriveva espressamente che la facciata della chiesa dovesse giungere fino alla metà del fonte stesso (“*deba far la ditta chiesa longa per infina alla mità del batimo che era in San Zuan*”)³⁰.

GLI SCAVI IN FORO GIULIO CESARE (fig. 2, n. 7)

L'area attualmente occupata dal Foro Giulio Cesare o Piazza Adelaide Ristori, in pieno centro urbano, riveste una notevole importanza nell'ambito della topografia romana della città, essendo circondata sui tre lati ovest, nord ed est da pavimenti a mosaico di età alto-imperiale, pertinenti alle terme urbane (a nord della piazza) ed a *domus* private. L'ultimo di questi lacerti musivi era stato rinvenuto appena nel 1901 all'interno della proprietà Aviani, ad est di questo settore urbano. Fino al 1907, nei tre lati occidentale, meridionale e orientale, alcuni caseggiati delimitavano l'attuale piazza, formando una corte interna. In questa corte nel 1819 Michele della Torre aveva condotto degli scavi archeologici.

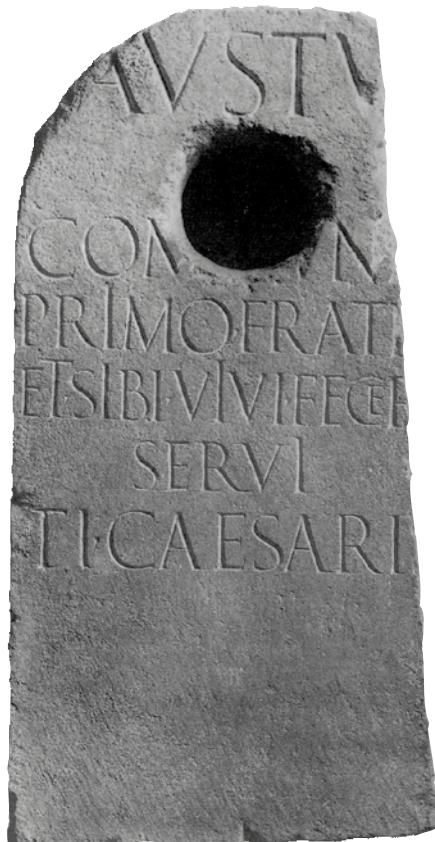


Fig. 5. Iscrizione funeraria di Faustus, *Communis* e *Primus* (da TAGLIAFERRI 1986).

Dei risultati di questo intervento lasciò solo un rapido cenno, in cui segnalò la presenza di una “*icnografia di poco rilievo ed altra con moneta d'Augusto*”³¹, ed un disegno nel “*Tipo Grande*”, che lascia riconoscere uno o due fabbricati di epoca imprecisa, con almeno quattro ambienti, di cui tre interamente scavati nella parte orientale e quattro strutture murarie nella parte occidentale.

Negli anni 1907-1908 i caseggiati furono demoliti e le macerie, che rimasero a lungo sul sito, tanto da far chiamare scherzosamente la piazza “*Sassonia*”, provocarono un innalzamento di 50 cm del piano di calpestio.

Ruggero della Torre, ancora una volta attento ai lavori edilizi che avvenivano nel cuore della cit-

tà, segnalò in questa circostanza il rinvenimento di alcuni oggetti³²; tra essi merita una menzione particolare un'importante iscrizione funeraria in reimpiego che menziona tali *Faustus, Communis* e *Primus, servi Tiberi Caesaris* (cioè dell'imperatore Tiberio), attestando (se effettivamente di provenienza cividalese) l'esistenza di *praedia* imperiali nel territorio di *Forum Iulii*³³ (fig. 5). Il direttore del Museo attribuì molta importanza a questa scoperta, come si può constatare dal contenuto di una lettera del 5 maggio 1907 inviata al Soprintendente alle Antichità del Veneto Giovanni Battista Pellegrini³⁴: “*questa epigrafe si deve ritenere per la più antica delle possedute dal Museo insieme col cippo dei Fabi. Che essa non sia di provenienza della nostra Forum Iulii ma importata (come si è sospettato per altre epigrafi) non credo si possa nemmeno sollevare il dubbio. Infatti la regione, dove fu scoperta questa lapide, ci ha dato nei tempi passati dal 1816 al 1827 altre cose romane. Non deve dunque essere stata in origine lungi dal sito di scoperta... sembrerebbe opportuno scavare due trincee per assaggiare il sito, e precisamente nei luoghi dove non si fecero scavi dianzi. Io avevo ventilato questa idea e aspettavo di comunicargliela per chiedere l'autorizzazione della S.V.*”. La scoperta dell'iscrizione costituì dunque per il Nostro un pretesto per cercare di ottenere l'autorizzazione ed i finanziamenti per indagare l'intera area, in considerazione soprattutto della centralità della stessa nel contesto urbano forogioliese. Per ottenere il consenso non esitò a riproporre la vecchia “*questione del Foro Giulio*”, che da oltre settanta anni era stata completamente risolta e costituiva ormai solo un ricordo antiquario, forse indotto a ciò dalla volontà di contrapporre qualche nuova scoperta di epoca romana a quelle effettuate da Giovanni Gortani a Zuglio a partire dall'ultimo quarto del secolo precedente³⁵. Così scriveva il Nostro: “*Si è dibattuta a lungo la questione dell'antica romanità di Cividale a confronto di Giulio Carnico. Il Canonico Torriani, benemerito fondatore del Museo, ha veduto le cose troppo in grande, altri hanno voluto distruggere un po' troppo le sue generose costruzioni*

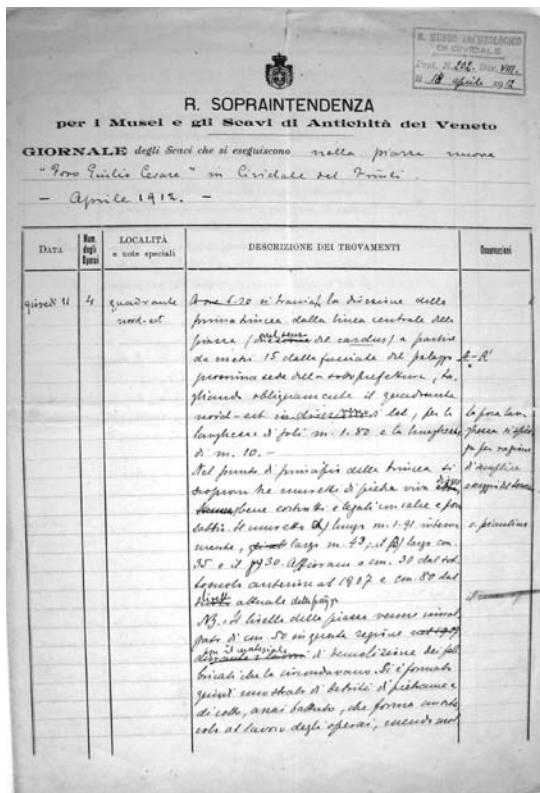


Fig. 6. La prima pagina del diario dello scavo di Foro Giulio Cesare (da AM/I, cart. 26, fasc. 12).

zioni. Una esplorazione di questa località, che è forse più centrale di quella del Duomo, rispetto alla cittadina, potrebbe riuscire di qualche utilità offrendoci oggetti caratteristici, atti a risolvere un poco le forti difficoltà che vi affacciano, quando si voglia dire in Cividale romana qualche cosa di positivo. Per eseguire degli assaggi ora l'epoca è propizia e una volta sistemata la piazza non se ne potrà più parlare." Dopo queste parole, rivelatesi profetiche (la Piazza è stata scavata solo negli anni 2004 e 2005-2006), la lettera prosegue con la menzione dei pavimenti a mosaico che, come detto, circondano su tre lati la piazza, e degli scavi di Michele della Torre, avari di risultati ("dallo studio della relazione degli scavi praticati dai Tordini non posso dire sui risultati alcune certezze da scoperte, bensì qualche probabilità"). A mar-

gine della lettera, infine, il Nostro si scusava della qualità dei disegni inviati ("scusi se gli schizzi allegati sono eseguiti in fretta e con poca abilità. In seguito rinvierò documenti più propri").

Ruggero della Torre insistette ancora per condurre gli scavi. In una lettera alla Soprintendenza di Padova del 24 marzo 1908 scrisse che "c'è la speranza non senza fondamento, di poter rinvenire qualche elemento archeologico, sempre utile allo studio delle antichità cittadine"³⁶.

Finalmente, solo nel 1912 riuscì nel suo intento, prima che l'area fosse definitivamente sistemata a piazza con l'asporto dei detriti e la collocazione della statua di Adelaide Ristori. Il Museo Archeologico cividalese conserva una copia della relazione dello scavo (fig. 6), priva però della documentazione grafica a cui l'autore fa co-

stante riferimento, unitamente ad alcune lettere indirizzate al Soprintendente Pellegrini³⁷.

L'intervento di Ruggero della Torre si articolò nello scavo di due trincee; la prima fu realizzata tra l'11 ed il 13 aprile [“*Si traccia la direzione della prima trincea dalla linea centrale della piazza (nel senso del cardus (sic)) a partire da metri 15 dalla facciata del palazzo prossima sede della sottoprefettura*”] di larghezza di m 1,80 e lunghezza di m 10. I risultati, in considerazione delle aspettative, furono deludenti; si rinvennero solo alcune strutture murarie di non grande importanza (“*i muretti non presentano nulla di particolare e si possono ritenere analoghi a quelli rinvenuti negli scavi del 1819, già allora qualificati di poco rilievo*”). In una lettera del 13 aprile al Soprintendente, il della Torre manifestò la propria delusione per i risultati: “*nei due punti più distanti della trincea si constatò lo strato naturale del terreno a circa m 2,50 dal livello attuale, per cui è presumibile che qui fosse la località più alta della vecchia Forum Iulii. Nessuna traccia d'età Longobarda... Certamente avrei desiderato risultati un po' migliori, almeno materialmente concepiti come bottino di oggetti; però mantengo sempre il criterio di assaggiare la località prima che non sia definitivamente risistemata*

a piazza, essendo essa circondata da fabbricati e cortili, nei quali vi sono trovati oggetti forse tra i migliori di Cividale”, alludendo ai pavimenti a mosaico che circondano la piazza.

La seconda trincea fu scavata il giorno 8 maggio per una lunghezza di m 8 e larghezza di m 2,40. Anche in questo caso l'intervento fu concluso senza risultati entusiasmanti, come il Nostro riferì in una lettera del 15 maggio: “(le ricerche) sono riestate affatto negative in quanto che non offranno alcun oggetto. Diedero però alcuni elementi topografici dei quali informerò la S.V.”.

Sarebbe interessante leggere le considerazioni del della Torre a questo proposito, che però non sono conservate nell'archivio del Museo cividalese.

Ciò che colpisce l'archeologo moderno è la rapidità con cui vennero ultimati i lavori, determinata soprattutto da problemi di ordine economico. Ma, ancora una volta, sorprende positivamente l'atteggiamento tenuto dal Direttore nel condurre gli scavi. In maniera nel complesso precisa segnalò la sequenza stratigrafica delle aree indagate, che può essere schematizzata ed interpretata come segue:

Le recenti indagini archeologiche condotte

US	QUOTA	DESCRIZIONE	INTERPRETAZIONE
Strato 1	0/-50	Strato di detriti proveniente dalla demolizione del 1907/8	Riporto e sistemazione recente
Strato 2	-50/-90-100	Strato superiore; a -80 dall'asfalto, “muretti” con fondazione nel terreno vergine; “muri non romani (1500?)”	Riporto e sistemazione post-medievale
Strato 3	-100/-200	Terreno nero; terra grassa e nera, pochi carboni, molte ossa (“mai combusti”) frammenti di tegoloni (senza bollo) cocci di vasi (impasto nero, granuli silicei lucenti) o argille, gusci d’ostrica, denti di cinghiale; presenza di una “via o viottolo a carattere leggero”	Strati di abbandono alto e basso-medievali (dark earths); nella parte inferiore, strato di frequentazione di epoca romana.
Strato 4	Da -200 circa	Terreno vergine ghiaioso argilloso	sterile



Fig. 7. Il “chiostro dei Canonici” a sud del Duomo.

sulla piazza, che hanno intercettato le trincee del della Torre, hanno consentito di controllare i dati da lui trasmessi. Si è potuto così accertare la sostanziale correttezza della sua stratigrafia. Anche la problematica mancanza di strutture di rilievo di epoca romana, piuttosto sorprendente in pieno centro storico, ha trovato una conferma, ed è stata attribuita a ripetuti lavori di sbancamento e di spianamento a cui fu sottoposta l'area³⁸.

GLI SCAVI DI EMERGENZA

Prima ancora di intraprendere gli scavi sul sagrato del Duomo, Ruggero della Torre ebbe modo di occuparsi di un ritrovamento pertinente ad ambienti connessi con il Duomo di Santa Maria Assunta. In una lettera del 15 maggio 1906 scrisse al Soprintendente: *“Presso la fabbrica di questo Duomo sono in riparazione alcune piccole case, proprietà del Reverendo Capitolo. Il luogo dove*

*sorgono, anticamente era occupato da chiesuole e da fabbricati con atrii ricordati spesso nei monumenti (= documenti) medievali. Sulla facciata di una di queste casette, prospiciente il fianco a mezzodì del Duomo si scorgeva mezza sporta dalla terra una bifora con colonnina...” ...“la bifora venne aperta e violata”, liberandola dal materiale che la occludeva; il della Torre inizialmente ipotizzò che fosse pertinente *“alla chiesuola di Sant’ Antonio”*. “*Nel rovesciare il materiale... vennero alla luce due frammenti in marmo greco... aderente al sito della bifora e del ritrovamento dei tre pezzi in parola si trova una specie di terrapieno, che il Capitolo del Duomo vorrebbe distruggere a togliere umidità ai muri e per allargare lo spazio del sito....forse c’è la probabilità di scoprire qualche nuovo frammento ovvero il poter seguire meglio la traccia delle fondazioni e di constatare la direzione e qualità degli antichi fabbricati”*³⁹ (fig. 2, n. 10).*

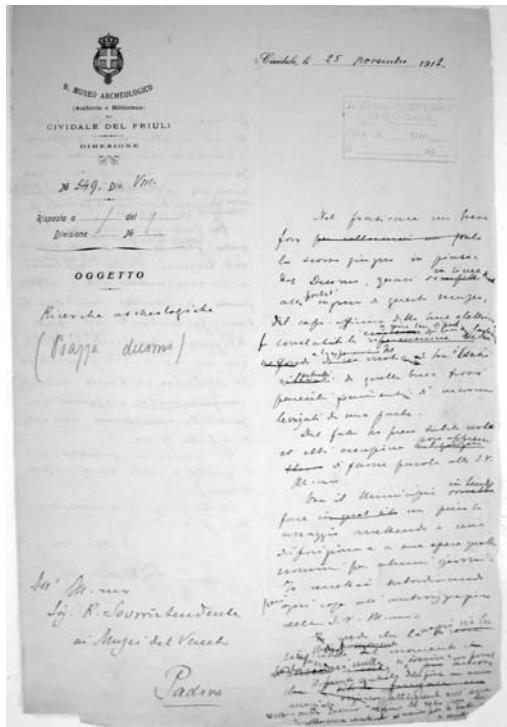


Fig. 8. Minuta di lettera con descrizione dello scavo di emergenza in Piazza del Duomo (da AM/I, cart. 31, fasc. 14).

L'auspicio non trovò immediata realizzazione. L'area a sud del Duomo compresa tra le sacrestie ed il campanile fu parzialmente esplorata nel 1954, nel 1958 e nel 1990, in seguito a lavori di ristrutturazione, e furono portate alla luce altri capitelli del tipo "a gruccia" pertinenti al chiostro individuato da Ruggero della Torre, datati variamente tra il VIII-VIII ed il XI-XII secolo (fig. 7). Tutta l'area era occupata da edifici di servizio relativi all'attività del Capitolo (refettorio, dispensa, biblioteca ecc.)⁴⁰. Al momento della redazione di queste note sono in corso alcuni sondaggi nell'area antistante ai capitelli, che potranno portare nuove informazioni sulla precisa funzione di questo chiostro.

Risale al giugno del 1912 un rapido intervento condotto in Piazza del Duomo in occasione della posa in opera di cavi elettrici, riguardo il quale



Fig. 9. Intervento di emergenza nella ex Caserma dei Carabinieri (da AM/I, cart. 26, fasc. 30).

il Museo Archeologico cividalese conserva la minuta di una lettera del 25 novembre alla Soprintendenza di Padova (fig. 8). Scrive il della Torre: "Nel praticare un breve foro lo scorso giugno in Piazza del Duomo, quasi in linea diritta alla porta d'ingresso di questo museo...a circa un metro di profondità... estratti da quella buca furono parecchi frammentini di marmo levigati da una parte. Del fatto ho preso subito nota..."⁴¹ (fig. 2, n. 6). Non è possibile contestualizzare questo rinvenimento.

Il Pellegrini in modo sintetico ricorda una serie di interventi di emergenza condotti nel centro storico cividalese con la supervisione di Ruggero della Torre negli anni 1914-1916⁴².

In occasione di lavori edilizi che interessarono la caserma dei Carabinieri, allora ubicata nell'area dell'attuale Pizzeria "Al Duca", il Nostro

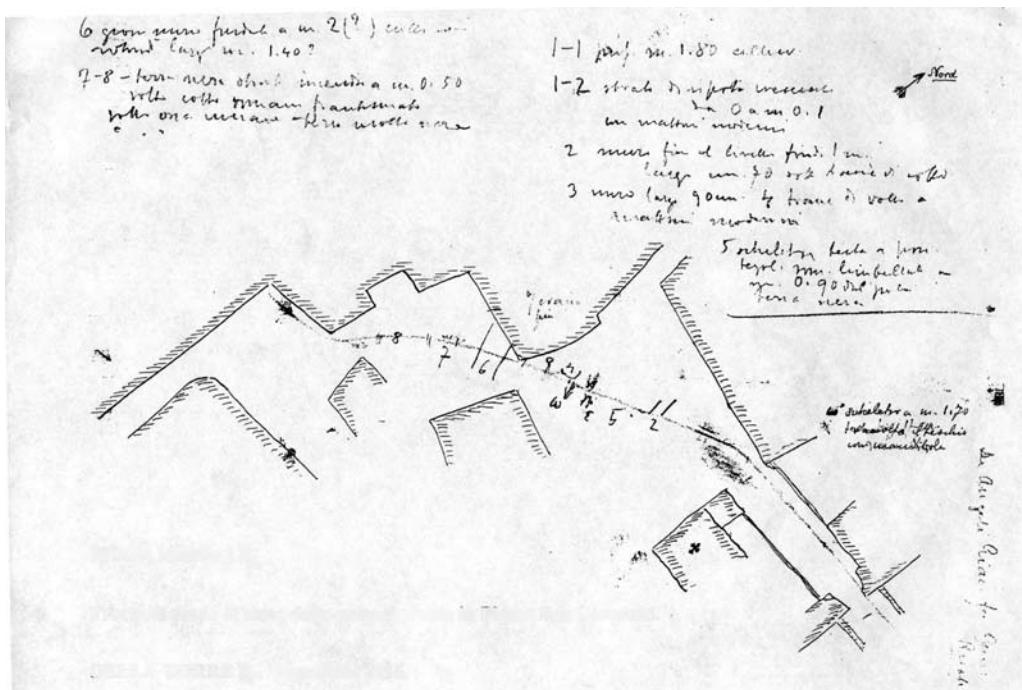


Fig. 10. Intervento di emergenza in Piazza San Giovanni e Piazzetta Tomadini (da AM/I, cart. 26, fasc. 2).

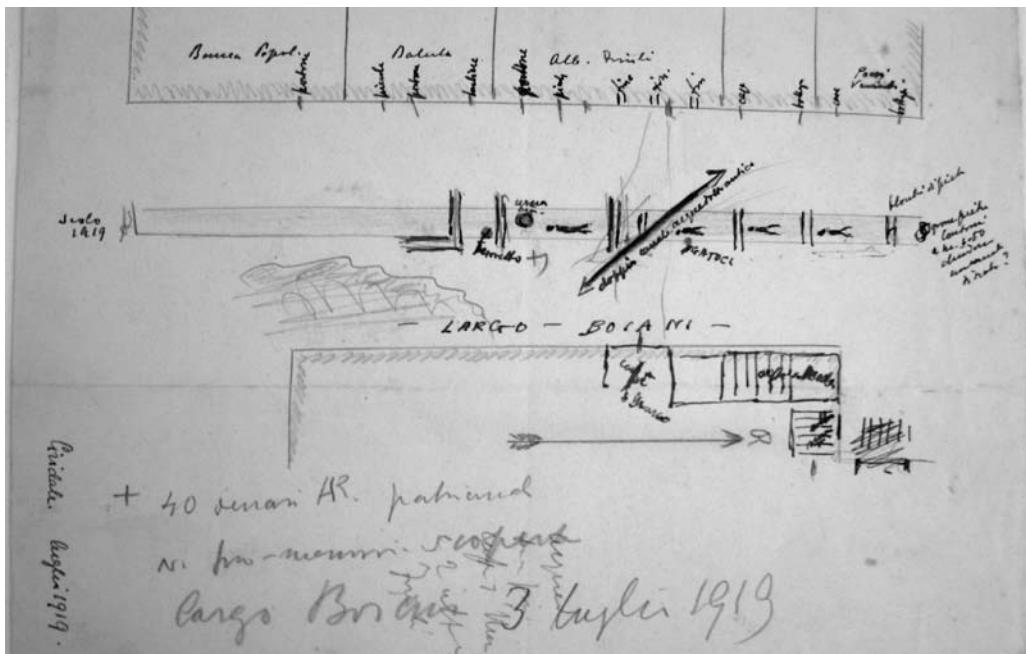
portò alla luce nell'agosto 1914 un pavimento di mattoncini, coperto da un secondo pavimento "in calcestruzzo" (fig. 2, n. 2). Non vi è documentazione di questo rinvenimento negli archivi museali cividalesi.

Nel 4 maggio 1915, sempre all'interno della caserma dei Carabinieri, il Nostro rinvenne quattro lastre in pietra piasentina appartenenti ad un piano pavimentale⁴³ (fig. 9). Il ritrovamento è molto interessante e non è del tutto chiaro a quale struttura possa essere pertinente. Il della Torre, con estrema precisione ne fornì le dimensioni complessive ($\text{cm}^2 61,5 \times 58 \times 20$) e la quota di rinvenimento ("a -2,20 (m) dal livello attuale della piazza"), precisò che "sopra del libello dei lastroni a circa 50 cm" vi era un "piano di calcestruzzo e sabbia" e, dato di estremo interesse, che le lastre poggiavano su un "piano naturale(?)⁴⁴ di argilla". Naturalmente non mancò di osservare la vicinanza del rinvenimento con il complesso della "località della tomba di Gisulfo"

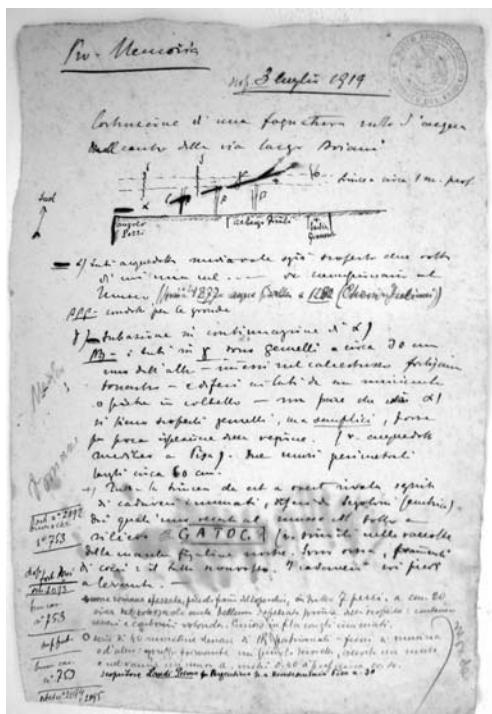
e la necessità di incrociare i dati con quelli dello scavo del 1874 di Marzio de Portis.

L'archivio della biblioteca del Museo Archeologico cividalese non conserva questo confronto. Proveremo a istituirlo noi.

Marzio de Portis, negli scavi del 1874 in Piazza Paolo Diacono aveva individuato un edificio di prestigio di grandi dimensioni, all'interno del quale era stato deposto il sarcofago erroneamente attribuito a Gisulfo⁴⁵. Nel corso dello scavo aveva segnalato una sequenza di sette strati archeologici; alla quota di -180 cm (l'interfaccia del quinto strato), si doveva trovare il pavimento, asportato, dell'ambiente all'interno del quale era stato deposto il sarcofago. La quota è stata sostanzialmente confermata e precisata in -176 cm dagli scavi del 1991-92⁴⁶. Dalla quota di -183 cm a quella di -243 cm si estendeva "uno strato uniforme di argilla oscura, bene costipato" (lo "strato sesto"), al di sotto del quale iniziava il terreno sterile (lo "strato settimo", "terreno naturale, cioè



Figg. 11 e 12. Intervento di emergenza in Largo Boiani (da AM/I, cart. 26, fasc. 30).



ghiaia, calcare frammisto ad argilla"). Sulla base delle quote riscontrate negli scavi del 1991-92, lo strato argilloso iniziava a -191 cm e quello sterile a -235 cm. La breve relazione preliminare degli scavi condotti nel 1999 all'interno del Palazzo del Monte di Pietà non permette di acquisire ulteriori elementi⁴⁷.

Questi dati inducono a esprimere perlomeno qualche dubbio a proposito della pertinenza del lastricato al *palatium* tardo antico, in considerazione della sua quota di circa 40 cm inferiore rispetto al piano pavimentale dello stesso, come invece aveva proposto lo Stucchi, che lo aveva attribuito all'ambiente "7" del palazzo stesso⁴⁸. La quota invece è inferiore, e indurrebbe a pensare ad una struttura anteriore al palazzo, cui dovrebbe invece appartenere il pavimento in calcestruzzo. Si tratta forse del lastricato dell'antico foro di *Forum Iulii*?

Un'altra occasione di indagine capitò nel maggio del 1915 con lo scavo di trincee per la posa in opera di tubature per l'acquedotto Poiana⁴⁹.

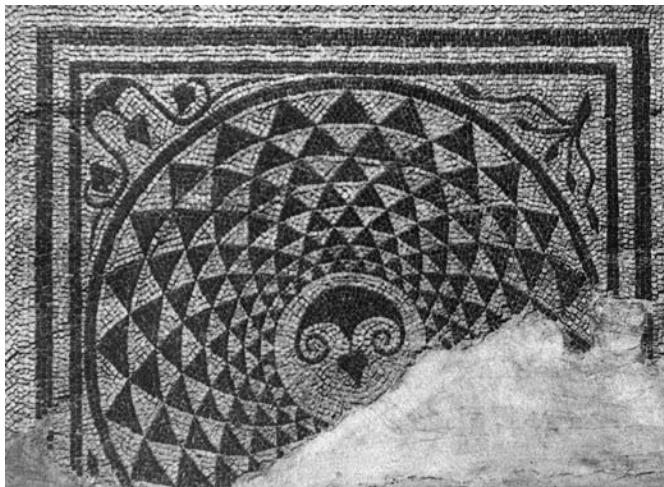


Fig. 13. Il mosaico di casa Aviani (da TAGLIAFERRI 1986).

Nel corso di questo intervento il della Torre segnalò in un disegno sintetico alcuni rinvenimenti avvenuti in Piazza San Giovanni in Xenodochio e Piazzetta Tomadini, consistenti in alcuni strati di terreno di riporto, strutture murarie imprecise e sepolture ad inumazione altomedievali. In particolare, in Piazzetta Tomadini, rappresentò schematicamente quello che definì “*un muro romano della larghezza di circa 2 metri di soda costruzion*”, senza poterne chiarire l’epoca e la funzione (Figg. 2, n. 3; 10).

La posizione e le dimensioni di questa scoperta non passarono inosservate, e provocarono un equivoco che avrebbe a lungo condizionato gli studi sulla Cividale romana.

Nel 1948 l’allora giovane archeologo Sandro Stucchi (era nato nel 1922), destinato ad una prestigiosa carriera, condusse alcuni saggi di scavo in piazza San Giovanni, con l’*espresso* intento di rintracciare il muro di Ruggero della Torre, (“*allo scopo di controllare l’esattezza di una nota del Prof. Ruggero della Torre*”⁵⁰). Nei giorni 17, 18, 20 e 22 marzo 1948 ricercò, direi quasi ossessivamente, questo muro, scavando ben tre trincee, per concludere che “*certamente nessuno dei muri incontrati in questo saggio è quello di cui dà notizia il prof. della Torre, perché essi non corri-*

spondono né alle misure, né alle consistenze da lui indicate. Forse il muro indicato dal della Torre si trova più verso il centro della Piazza, sempre lungo il ramo principale dell’acquedotto”⁵¹. I tentativi non ebbero successo, poiché nel frattempo lo schizzo di Ruggero della Torre, che avrebbe consentito l’agevole individuazione del muro, non era più reperibile⁵².

L’accaimento della ricerca dello Stucchi era dovuto al fatto che, a suo modo di vedere, il rinvenimento era pertinente ad una cinta muraria di *Forum Iulii*, interna ed anteriore a quella fino ad allora conosciuta. Nonostante questo esito negativo, nella sua ricostruzione complessiva della *forma urbana* di *Forum Iulii*, lo Stucchi mantenne questa sua idea, corroborandola con ulteriori elementi⁵³. Se avesse avuto a disposizione il disegno si sarebbe reso conto della incompatibilità dell’orientamento del muro con quello della cinta da lui ipotizzata. Solo recentemente, dopo oltre mezzo secolo, si è dimostrata l’inesattezza del percorso murario supposto dallo Stucchi, e, probabilmente, anche dell’inesistenza della cinta. Non si è tuttavia ancora trovata una spiegazione soddisfacente per il muro rinvenuto da Ruggero della Torre.

Il Pellegrini ci informa anche di uno scavo del marzo 1916, condotto in Piazza de Puppi, in

occasione della costruzione di una “*latrina pubblica*” (fig. 2, n. 4). Vennero alla luce alcuni tratti di mura e si riconobbero due strati, uno romano ed uno altomedievale. Il Pellegrini cita una pianta e delle fotografie a corredo della relazione dell'intervento; questo materiale non è conservato nel Museo cividalese. In questa circostanza il nostro

profondità intaccò i tubi di un acquedotto che il Nostro ritenne medievale (in realtà più recente), già individuato in altri punti della città. Nell'ispezionare la trincea di scavo segnalò il rinvenimento di alcune sepolture ad inumazione coperte da lastre di laterizio (“tutta la trincea da est a ovest rivela seguiti di cadaveri inumati, difesi da tegoloni

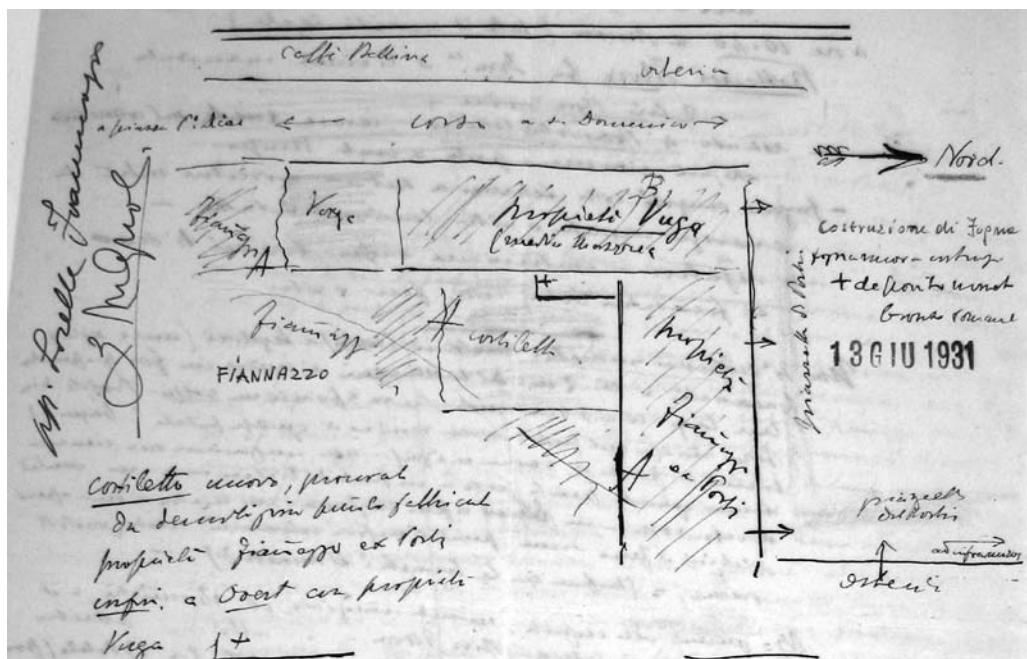
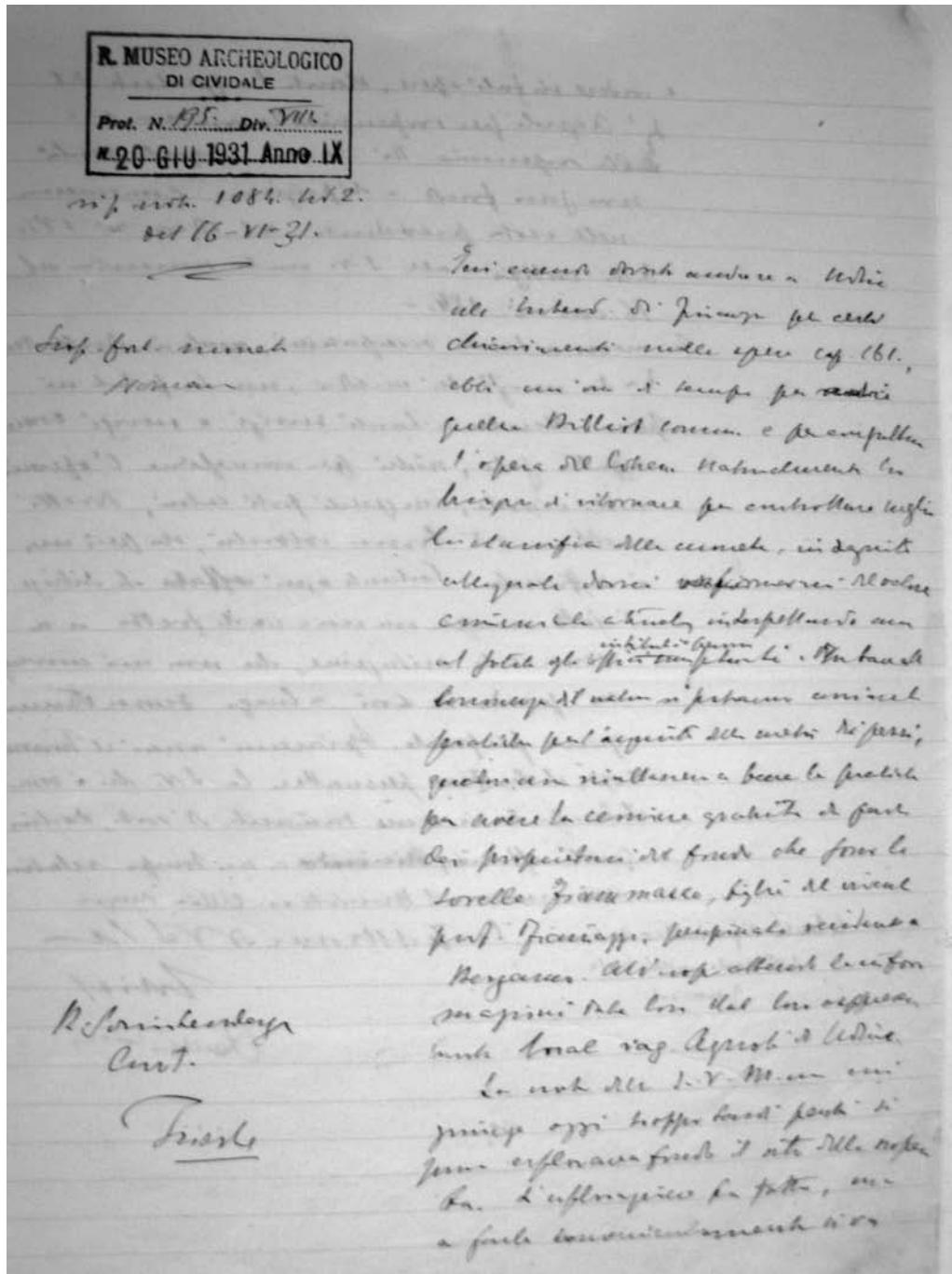


Fig. 14. Intervento di emergenza nella proprietà Fiannazzo (da AM/I, cart. 33, fasc. 16bis).

aveva intercettato alcune strutture pertinenti ad un edificio scavato nel 1818 da Michele della Torre, ed interpretato come la sede del “Magistrato dell'Annona”. Come è noto, si tratta invece, come correttamente avrebbe in seguito accertato il Mariantoni, delle terme pubbliche, di cui lo scavo aveva probabilmente intaccato il *frigidarium*⁵⁴.

Nell'anno 1919 troviamo il nostro ancora in azione nel centro di Cividale⁵⁵. Il giorno 3 luglio, in occasione della posa in opera dell'impianto fognario in Largo Boiani, Ruggero della Torre ebbe l'occasione di esplorare anche questa area del centro storico⁵⁶ (Figg. 2, n. 8; 11 e 12). Lo scavo di una trincea che giunse a circa 20 cm di

(embrici)” di cui uno col bollo GATOC. I cadaveri hanno i piedi a levante” e, all'altezza dell'Albergo Friuli di un “urna romana spezzata, piccolo frammento del coperchio, in tutto sette pezzi a cm 20 circa dal sottosuolo ante bellum. Spezzata prima della scoperta; conteneva ceneri e carboncini rotonda”. ...in fila con gli inumati”. Nello scavo si rinvennero anche “40 monetine patriarcali fuori di musina”. Il Tagliaferri fu il primo ad evidenziare l'importanza della scoperta, ed a metterla in relazione con il rinvenimento di un'altra sepoltura ad incinerazione che Mario Brozzi individuò nel 1949 all'interno dell'Albergo Friuli, a pochi metri di distanza⁵⁷.



Figg. 15 e 16. Retto e verso della minuta della lettera di Michele della Torre alla Soprintendenza di Trieste del 20 giugno 1931 (da AM/I, cart. 33, fasc. 16bis).

è costretto in futili spergi, stanchi le geste del
g. Agendo per trascuratezza la cura su e.
Delle occupazioni di famiglia - eccelle quella
non farsi farsi a ripetizione conoscerne
nella cotta precedente al 10 cor. n. 184.
della notizia all' S.V. sulle numerose del
cor. n. 184. -

In merito a tante occupazioni, eccelle in Rischio
la di maggi di' malattie, non si potrebbe ne
possere tenere a tanti servizi e servigi come
è fatto solo, visto per evitare l'operazione
nella corte, con gli altri fatti calmi, dunque
necessario di farne volontari, che però non
è sufficiente. Pertanto ogni officiale che dichiara
è fatto occupare in una certa parte un
certo certo eritrofia, che non noi consigli
no produrre così a lungo tempo danni
grave per male. Sarebbe anche il triste
caso, se due deve permettere la S.V. di i suoi
il tempo che in tempi raramente si sente, dobbiamo
sarecchi officio, bisogna dare a un tempo relativi
diminuire al minimo. Ufficio degli
uffici d'ufficio de' anni

Un p. afflato per il V.S. /
Un male anche loro

per me

Witt
Durch uns

I rinvenimenti si inseriscono in una importante questione ancora aperta della topografia urbana forgiuliese. È noto che all'interno delle città romane erano vietate le sepolture; solo a partire dal tardo-antico, quando ormai la pratica funeraria diffusa era l'inumazione, iniziarono le deposizioni intraurbane, in particolare entro o presso gli edifici ecclesiastici. Tuttavia, in varie epoche è stato segnalato a Cividale il rinvenimento di tombe ad incinerazione all'interno del centro storico, e non si è ancora data una spiegazione del tutto soddisfacente alla questione, che induce a pensare all'esistenza di un primitivo nucleo urbano forgiuliese più ridotto rispetto a quello di età imperiale⁵⁸.

Risale al 24 marzo del 1921 il rinvenimento nella casa Aviani, ex Puppi, nel corso di "lavori di riadattamento" alla profondità di circa 3 metri, di un mosaico pavimentale con motivo a pelta centrale, circondato da una serie di circonferenze concentriche, decorate con triangoli curvilinei bianchi e neri⁵⁹ (figg. 2, n. 5; 13). Il Nostro già nel 1916 aveva rinvenuto nel medesimo sito alcune strutture murarie di epoca romana⁶⁰. Si tratta con tutta probabilità di un ambiente della stessa *domus* che nel 1819 aveva individuato Michele della Torre in un'area contigua, della quale aveva portato alla luce sia alcuni vani, tra cui uno con pavimento in cotto ed emblema centrale a mosaico raffigurante un *kantharos*, ora disperso. La quota del mosaico parve eccessivamente bassa allo Stucchi⁶¹, ma è stata confermata da Mario Brozzi che, in un sondaggio del 1958, ne rilevò la correttezza⁶². In conseguenza di questo rinvenimento seguì una polemica tra il della Torre ed il sindaco di Cividale, a proposito delle spese per la rimozione e il trasporto del mosaico al Museo. In una lettera dell'8 maggio 1922 il Direttore del Museo, a fronte del mancato pagamento da parte del Comune della fattura dell'operaio che aveva eseguito il lavoro, scrisse polemicamente che avrebbe pagato di tasca propria le spese, ed accennò alla disponibilità di lasciare "*il peso di questa direzione, del quale peso ho da tanti anni aspirato ad essere liberato*", ricordando gli sforzi profusi durante i difficili anni della guerra ("nel periodo bellico questa Direzione si occupò a salvare il patrimonio antico di Cividale e

i cimeli della città... senza alcun concorso da parte del Municipio, e senza che io ricevessi nemmeno un ringraziamento per le mie prestazioni e spese anche personali, che credetti decoroso supportare per il decoro di questa città e per l'onore del mio ufficio")⁶³. Si tratta del primo segnale che ho rintracciato di stanchezza e disaffezione del Nostro per l'incarico che così seriamente stava esercitando.

Il successivo intervento di Ruggero nel centro storico documentato nell'archivio del Museo archeologico cividalese è anche l'ultimo che lo vide protagonista. Si tratta della scoperta casuale di un probabile tesoretto di monete di prima età imperiale, avvenuto il 13 giugno 1931 all'interno della proprietà di Antonio Fiannazzo, presso casa de Portis in occasione dello scavo di fognature (figg. 2, n. 1; 14)⁶⁴.

Dopo la segnalazione del rinvenimento il Direttore ampliò le ricerche nei giorni 15 e 16 giugno, fino a giungere alla quota di -2 metri, dove trovò uno strato di macerie. Il ripostiglio comprendeva in tutto 29 monete cronologicamente comprese tra l'epoca neroniana e quella antoniniana (la più recente non è posteriore al 161 d.C.).

In seguito alla scoperta, il della Torre fu impegnato a definire il valore commerciale del rinvenimento, in vista della acquisizione delle monete da parte del Museo cividalese. La valutazione da lui proposta era di lire 200, mentre altri esperti consultati consideravano questa stima eccessiva, a causa della diffusione di questo tipo di monete e del loro cattivo stato di conservazione.

Si inserisce in questo contesto la lettera del 20 giugno 1931 di Ruggero della Torre a Bruna Forlati, Soprintendente alle Opere d'Antichità e d'Arte di Trieste (la competenza su Cividale si era trasferita da Padova a Trieste), in risposta alla lettera del 16 giugno 1931, in cui la Soprintendente si compiaceva per la scoperta e chiedeva di "voler esplorare a fondo la tomba (si tratta evidentemente di un fraintendimento) *in cui avvenne il ritrovamento e nello stesso tempo svolgere le pratiche per la cessione delle monete stesse al R. Museo anche per la parte ove sia opportuno che spetterebbe al proprietario*".

La risposta del Direttore del Museo accenna a malesseri fisici che gli impedivano di svolgere come avrebbe voluto il suo lavoro. Dopo aver osservato che la lettera era giunta ormai troppo tardi perché si potesse esplorare a fondo il sito della scoperta, il della Torre aggiunse: *“in mezzo a tante occupazioni, anche in disobbedienza dei consigli dei medici, non ho potuto né posso attendere a tanti servigi e servigi essendo affatto solo, rischiali (?) per sorvegliare l’operaio nelle ricerche, con questi forti calori, dovetti mettermi di buona volontà, che però non è sufficiente. Pertanto ogni affare che disbrigo è fatto sempre con una certa fretta e con una certa esitazione, che non mi convengano prostrarre così a lungo senza danno grave personale. Spiacemi assai il trovarmi così, il che deve permettere la S.V. che è venuto il tempo che io senza rammarichi di sorta, declini quest’ufficio, inviando a suo tempo relativa rinuncia al Ministero”.*

Il cattivo stato di salute di Ruggero della Torre traspare anche da altri documenti, come una lettera del 7 aprile 1932 inviata dal Regio Museo Archeologico di Aquileia, in risposta alla richiesta di stima delle monete (“*ti auguro di cuore di star bene e spero di vederti il mese prossimo in Aquileia*”), ed in una del 4 luglio dello stesso anno del Nostro ad Antonio Fiannazzo, in cui accenna ad impedimenti dovuti a “*motivi di salute*”⁶⁵.

CONCLUSIONE

Una valutazione complessiva dell’attività di Ruggero della Torre potrebbe essere compiutamente proposta solo avendo a disposizione l’intera mole della documentazione da lui prodotta, in particolare per quanto riguarda la parte grafica, conservata in modo lacunoso nell’Archivio del Museo Archeologico cividalese, che costituisce il fondo da cui ho attinto per questa ricerca.

È possibile intanto registrare le parole di approvazione del Soprintendente Pellegrini a proposito di alcuni disegni (“*La ringrazio dei disegni inviatimi che mi sembra non abbiano bisogno di correzioni*”) da una lettera del 9 settembre del 1909⁶⁶, e quelle del Fogolari nel 1921 riguardo la scoperta del mosaico di casa Aviani (“*mi compiaccio vivamente*

*con lei della acuta vigilanza fatta e della solerzia e cura con cui ha seguito questo trovamento e prese tutte le notizie che possono contribuire alla illustrazione. Approvo poi anche moltissimo di avere fatto fare la fotografia di detto pavimento...”*⁶⁷. Inoltre è stata verificata la precisione dei dati trasmessi dal Nostro, quando si è riaperta all’indagine archeologica l’area di Foro Giulio Cesare, già da lui scavata, ed è stato possibile ricostruire con buon successo la sequenza stratigrafica dello scavo del sagrato del Duomo, esclusivamente sulla base della documentazione da lui lasciata.

Tutti questi elementi documentano la precisione ed il rigore di Ruggero della Torre nel condurre e nel documentare i suoi interventi archeologici.

Per quanto riguarda le acquisizioni in ordine alla topografia urbana di epoca romana, anche se, come si è visto, gli interventi del Nostro non erano mirati alla semplice ricerca di oggetti, ma aspiravano all’accrescimento della conoscenza urbanistica della città, non vi furono grandi progressi. Il contributo di Pier Silverio Leicht, redatto in occasione del dono alla città della statua di Giulio Cesare da parte del Duce nel 1934, in cui lo studioso sintetizzò le conoscenze fino ad allora acquisite, non nomina neppure Ruggero della Torre, accennando solo a “*scavi condotti a varie riprese, ma non mai in modo sistematico*”, e, di fatto, senza riferire di particolari novità rispetto al quadro che aveva proposto il Fogolari nel 1906⁶⁸.

È necessario però aggiungere che, se si ecettuano alcune teorie che sono state smentite o che non hanno trovato il conforto dell’indagine archeologica, a tutt’oggi non si sono ancora fatti concreti passi avanti sull’argomento. Gli interventi di Ruggero della Torre hanno quindi il merito di avere contribuito a definire l’impostazione dei problemi che impegnano tuttora gli studiosi della topografia urbana forgiuliese.

Lo scavo sul sagrato del Duomo rimane invece ancora oggi un caposaldo per la conoscenza su base archeologica “diretta” della organizzazione della città altomedievale, che ancora oggi è basata prevalentemente sul riesame dei vecchi scavi e sulla interpretazione dei documenti scritti.

Note

- (1) Per una storia del Museo Archeologico Nazionale di Cividale si veda Troi 2001; in particolare su Ruggero della Torre le pp. 75-76.
- (3) Per quanto riguarda le necropoli di San Pietro al Natisone e Dernazzacco, scavate negli anni 1908 e 1909 si veda Vitri 1994, pp. 235-238 ed il recentissimo Pettarin 2006, in particolare alle pp. 33-39; sulle scoperte di numerose sepolture ad incinerazione in Borgo di Ponte negli anni 1915, 1920 e 1921, bibliografia in Tagliaferri 1986, II, pp. 117-119; sui rinvenimenti presso Piazza della Resistenza (anni 1907 e 1910) Ahumada Silva 1995, in particolare pp. 56-62 e 82-87; per lo scavo della necropoli di Cella San Giovanni, anche detta “della Barbeta”, condotto nel 1916, si veda Ahumada Silva 1998, pp. 145-146.
- (4) Ruggero della Torre stesso donò al Museo nel 1928 l’iscrizione CIL V 1777, murata all’interno della sua abitazione privata (Giavitto 1988, p. 243). Per i numerosi frammenti architettonici recuperati in vario modo durante la direzione di Ruggero della Torre si veda, ad esempio, Lusuardi Siena, Piva 2001, pp. 542-589 passim. All’inizio della sua Direzione si mosse, senza effetto, per ottenere la restituzione a Cividale dell’iscrizione CIL V 1779, conservata presso i Musei Civici di Udine (AM/I, cart. 29).
- (5) È il caso di un frammento di fregio longobardo inserito in un tratto delle mura venete, che il nostro fece portare in Museo [“è un oggetto non privo di interesse archeologico, che rimane affatto sconosciuto, per essere in situ sottratto alla vista pubblica...mi permetto di chiedere alla S.V. (il Sindaco) l’autorizzazione di farlo levare, per introdurlo nel Museo, insieme con i suoi confratelli”]; si veda AM/I, cart. 31, fasc. 8e. Mi fermo qui, poiché questo particolare settore della sua attività richiederebbe una trattazione particolare.
- (6) Parte della documentazione prodotta da Ruggero della Torre può essere rintracciata negli archivi della Soprintendenza ai Beni Culturali di Trieste e del Museo di Aquileia. Ringrazio per l’informazione la dott.ssa Alessandra Negri.
- (7) La carta è esposta in uno dei locali del piano nobile del Museo Archeologico Nazionale di Cividale.
- (8) Si tratta dei mosaici rinvenuti nel cortile dell’Albergo Friuli nel 1872 e di casa Aviani nel 1901.
- (9) Fogolari 1906, pp. 12-14.
- (10) AM/I, cart. 21, fasc. 8
- (11) Tagliaferri 1986, I, pp. 145-148.
- (12) Fogolari 1905, p. 33.
- (13) AM/I, cart. 21, fasc. 8.
- (14) Brozzi 1979, pp. 93-106.
- (15) Lusuardi Siena, Piva 2001, pp. 504 e sgg.; pp. 536-541; Di Girolamo 2002, pp. 48-50; Lusuardi Siena 2002.
- (16) Inv. 1745; Giavitto 1998, n. 3, pp. 255-256.
- (17) Della Torre 1906a.
- (18) [Della Torre] 1906b e 1906c.
- (19) Della Torre 1911.
- (20) Della Torre 1911, p. 239.
- (21) Della Torre 1897 e 1899.
- (22) Si legga, ad esempio, da della Torre 1899, p. 10: “la gran cautela che vuolsi adoperare in codesti studi per tenersi lontani dalle gratuite affermazioni, mi rende guardingo e mi limita pur dove l’intuito vorrebbe penetrare guidato da positivi indizi.”.
- (23) Per una recente sintesi della questione si veda Casirani 2002, pp. 41-42.
- (24) Minguzzi 2004, p. 162.
- (25) Brozzi 1979, pp. 95-96.
- (26) Brozzi 1979, p. 99.
- (27) Della Torre 1906a, p. 5.
- (28) Della Torre 1901.
- (29) Della Torre 1911, pp. 240-45.
- (30) [Della Torre] 1906c, p. 167.
- (31) Della Torre 1827.
- (32) Inv. 1796: “colonnina altomedievale (Registro doni n. 377); inv. 1780, marmo greco rap-

presentante una rosetta a 7 foglie ed una più piccola, guastata dagli operai” (*Registro doni n. 350*); inv. 1782: “marmo greco con ovuli e palmette di stile diverso dal solito” (*Registro doni n. 355*). Dal *Registro doni n. 356* risulta rinvenuta nel corso di questo intervento anche l’urna cineraria in pietra n. inv. 2050.

- (33) Giavitto 1998, n. 12, pp. 265-266.
- (34) AM/I, cart. 29, fasc. 8e.
- (35) Sulla figura di Giovanni Gortani si veda *Del-l’Antonio* 1998, pp. 71-100.
- (36) AM/I, cart. 31, fasc. 13.
- (37) AM/I, cart. 26, fasc. 12.
- (38) Borzacconi 2004 e 2005.
- (39) AM/I, cart. 31, fasc. 14. Per quanto riguarda gli oggetti rinvenuti: Tagliaferri 1981, pp. 227-228, n. 340.
- (40) Mor 1954-55, pp. 230-231; Tagliaferri 1981, pp. 234-235 nn. 350-352; Brozzi 1990, p. 57; Di Girolamo 2002, p. 47.
- (41) AM/I, cart. 31, fasc. 14.
- (42) Pellegrini 1917.
- (43) AM/I, cart. 26, fasc. 30.
- (44) Il punto di domanda è di Ruggero della Torre.
- (45) AM/I, cart. 23, fasc. 2, da cui le citazioni che seguono.
- (46) Lopreato p. 22.
- (47) Borzacconi, Colussa 2001.
- (48) Stucchi 1951, p. 72.
- (49) AM/I, cart. 26, fasc. 2.
- (50) Il resoconto di questi sondaggi si legge in AM/I, cart. 36c, fasc. 7.
- (51) Ibidem.
- (52) Il disegno è stato ritrovato alcuni hanno or sono presso la Soprintendenza ai BAAAAS di Trieste dalla dott.ssa Isabel Ahumada Silva.
- (53) Stucchi 1951, pp. 43-46.
- (54) Così Accornero 1988, p. 15.
- (55) Segnalo anche il recupero di alcuni reperti avvenuti nel giugno dello stesso anno. Il giorno 4 fra le macerie delle case in ristrutturazione Pella e Pilosio in Piazza Paolo Diacono furono recuperati un frammento di marmo greco con la raffigurazione di un leoncino ed un secondo frammento con leone e legenda “Pulch”; il giorno 15, nel corso di lavori di fognatura nelle vie San Silvestro e Carlo Alberto, presso la casa de Portis, alla quota di - 1m, si recuperò un “capitello con fogliami” attribuito ad epoca romana (AM/I, cart. 29).
- (56) AM/I, cart. 26, fasc. 22.
- (57) Tagliaferri 1986, I, pp. 373-374.
- (58) Su questo problema si veda la raccolta dei dati in Colussa 1999.
- (59) Campanile 1926.
- (60) Così si legge in una lettera del 17 marzo 1921 del soprintendente G. Fogolari al della Torre in AM/I cart. 6, fasc. 3
- (61) Stucchi 1951, p. 68.
- (62) AM/I, cart. 26, fasc. 4d.
- (63) AM/I cart. 6, fasc. 3.
- (64) AM/I, cart. 33, fasc. 16bis.
- (65) Ibidem.
- (66) AM/I, cart. 26, fasc. 15.
- (67) AM/I, cart. 6, fasc. 3.
- (68) Leicht 1934, p. 109.

Bibliografia

- Manoscritti dell’Archivo del Museo Archeologico Nazionale di Cividale (AM/I)**
- AM/I** cart. 6, fasc. 3, *Doni al Museo Scavi Invilino, Contabilità varia. Rinvenimenti*.
- AM/I**, cart. 21, fasc. 8, 1906, **R. DELLA TORRE**, *Cividale. Sagrato del Duomo. Scavi e ritrovamenti* 1906.
- AM/I**, cart. 21, fasc. 8, 1909, **R. DELLA TORRE**, *Scavi nel Sagrato del Duomo in Cividale-Maggio 1909*.
- AM/I**, cart. 23, fasc. 2, 1874, **M. DE PORTIS**, *Relazione degli scavi fatti in Piazza Paolo Diacono a cura del Municipio nell'estate 1874*.
- AM/I**, cart. 26, fasc. 2, 1915-16, **R. DELLA TORRE**, *Cividale. Borgo di Ponte. Reperti tombali romani. Ritrovamenti 1915/16*.
- AM/I**, cart. 26, fasc. 4d, 1958, **M. BROZZI**, *Relazione di uno scavo fortuito in Foro Giulio*.

AM/I, cart. 26, fasc. 12, 1912, **R. DELLA TORRE**, *Scavi (d'esplorazione) nel Foro Giulio Cesare in Cividale aprile 1912.*

AM/I, cart. 26, fasc. 15, 1909, **G. PELLEGRI NI**, *Cividale. Indicazione di scavo(?) 1909.*

AM/I, cart. 31, fasc. 14, 1912, **R. DELLA TORRE**, *Piazza del Duomo. Ricerche archeologiche 1912.*

AM/I, cart. 26, fasc. 30, 1919, **R. DELLA TORRE**, *Cividale. Largo Boiani. Reperti e scavi 1919.*

AM/I, cart. 26, fasc. 30, 1915, **R. DELLA TORRE**, *Piazza Paolo Diacono. Scoperte archeologiche fortuite.*

AM/I, cart. 29, 1906, **R. DELLA TORRE**, *Epo- ca romana. Cippi e lapidi. Documentazione romana. Lapide romana di T. Suttius.*

AM/I, cart. 29, fasc. 8e, 1907, **R. DELLA TORRE**, *Lapide romana. Lapide di Fausto e Pri- mo. Cividale (centro) 1907.*

AM/I, cart. 29, 1919, **R. DELLA TORRE**, *Epo- ca romana. Frammenti di capitelli ed altri vari. 1919.*

AM/I, cart. 31, fasc. 8e, 1907, **R. DELLA TORRE**, *Frammento di fregio longobardo 1907.*

AM/I, cart. 31, fasc. 13, 1908, *Cividale 1908. Ritrovamenti longobardi in Piazza Giulio Cesare.*

AM/I, cart. 31, fasc. 14, 1906, **R. DELLA TORRE**, *Cividale. Cortiletto del Duomo. Reperti di architetture e di sculture altomedievali.*

AM/I, cart. 33, fasc. 16bis, 1931, **R. DELLA TORRE**, *Ripostiglio di monete imperiali. Sco- perta fortuita 13 giugno 1931 locali proprietà Fiannazzo già de Portis in Cividale (centro verso S. Silvestro).*

AM/I, cart. 36c, fasc. 7, 1916-1948., AA.VV., *Cividale del Friuli. Piazzetta San Giovanni - scavi anno 1916 e 1948.*

Testi a stampa

E. ACCORNERO, *Le terme romane di Forum Iulii (Cividale del Friuli)*, “Quaderni Cividalesi”, XV (1988), pp. 9-31 = “Archeologia Veneta”, VI (1983), pp. 63-82.

I. AHUMADA SILVA, *La necropoli longobarda nei pressi di Piazza della Resistenza a Cividale del Friuli*, “Forum Iulii”, XIX (1995), pp. 55-99.

I. AHUMADA SILVA, *Sepolture tra tardo antico e alto medioevo a Cividale del Friuli. Considerazioni e topografia aggiornata*, “Documenti di Ar- cheologia”, XIII (1998), pp. 143-160.

A. BORZACCONI, *Piazza Foro Giulio Cesare, sequenza abitativa di età romana-moderna. Son- daggi preventivi alla ripavimentazione*, “Forum Iulii”, XXVIII (2004), pp. 185-187.

A. BORZACCONI, *Piazza Foro Giulio Cesare, “Forum Iulii”*, XXIX (2005), pp. 177-178.

A. BORZACCONI, S. COLUSSA, *Indagini ar- cheologiche presso l'edificio del Monte di Pietà - ex Cas- sa di Risparmio in Piazza Paolo Diacono a Cividale del Friuli*, “Forum Iulii”, XXV (2001), pp. 11-32.

M. BROZZI, *La chiesa di S. Giovanni Battista a Cividale*, “Memorie Storiche Forogioliesi”, LIX (1979), pp. 81-110.

T. CAMPANILE, *Cividale. Mosaico di epoca roma- na*, “Notizie degli scavi di Antichità”, pp. 3-4.

S. COLUSSA, *Considerazioni topografiche sulle se- polture ad incinerazione intraurbane di Forum Iulii*, “Quaderni di Archeologia”, IX (1999), pp. 66-81.

S. DELL'ANTONIO, *Michele della Torre Vals- sassina e Giovanni Gortani, due archeologi dell'Ottocento in Friuli-Venezia Giulia*, “Archeogra- fo Triestino”, serie IV, LVIII (CVI) (1998), pp. 47-100.

M. DELLA TORRE, *Tabella di descrizione indi- cante co' numeri Romani e Arabi i luoghi ne' quali si praticarono gli scavi per Sovrana Risoluzione dal- l'anno 1817 all'anno 1826*, Biblioteca del Museo Archeologico Nazionale di Cividale, fondo della Torre, 1827.

R. DELLA TORRE, *Una lapide bizantina ed il battisterio di Callisto*, Cividale, 1897.

R. DELLA TORRE, *Il battisterio di Callisto in Cividale del Friuli*, Cividale, 1899.

R. DELLA TORRE, *Del seminario eretto in Cividale nel XVI secolo*, Cividale, 1901.

R. DELLA TORRE, *Monumenti longobardi in Cividale*, in *XI Centenario di San Paolino*, Cividale 19-26 agosto 1906, Cividale, 1906a, pp. 4-6.

- [R. DELLA TORRE]**, *Trovamenti antichi nel sagrato del Duomo cividalese*, in “Memorie Storiche Cividalesi”, II (1906b), pp. 117-119 = “Memorie Storiche Forgiuliesi” II (1906b), pp. 154-157.
- [R. DELLA TORRE]**, *Continuazione degli scavi dinanzi al Duomo*, in “Memorie Storiche Cividalesi”, II (1906c), pp. 160-161 = “Memorie Storiche Forgiuliesi” II (1906c), pp. 166-168.
- R. DELLA TORRE**, *Di due chiese medievali cividalesi demolite nel 1631*, “Memorie Storiche Forgiuliesi”, VII (1911), pp. 236-246.
- M. A. DI GIROLAMO**, *Il complesso episcopale*, in AA. VV., *Cividale Longobarda. Materiali per una rilettura archeologica*, a cura di **S. LUSUARDI SIENA**, Milano, 2002., pp. 41-55.
- G. FOGOLARI**, *Storia degli scavi a Cividale per la ricerca delle antichità medioevali*, “Memorie Storiche Forgiuliesi”, I (1905), pp. 33-38.
- G. FOGOLARI**, *Cividale del Friuli*, Bergamo, 1906.
- A. GIAVITTO**, *Regio X. Venetia et Istria. Forum Iulii*, in “Supplementa Italica”, n. s. 16, Roma, 1998, pp. 195-276.
- P.S. LEICHT**, *Forum Iulii*, “Memorie Storiche Forgiuliesi”, XXX (1934), pp. 103-116.
- P. LOPREATO**, *Lo scavo di Piazza Paolo Diacono. Campagna di scavo 1991-92. Relazione preliminare*, “Forum Iulii”, XVII (1993), pp. 19-33.
- S. LUSUARDI SIENA**, *Il “battistero di Callisto”: proposta di lettura stratigrafica del disegno prospettico di Ruggero della Torre*, in AA. VV., *Cividale Longobarda. Materiali per una rilettura archeologica*, a cura di **S. LUSUARDI SIENA**, Milano, 2002, pp. 56-60.
- S. LUSUARDI SIENA, P. PIVA**, *Scultura decorativa e arredo liturgico a Cividale e in Friuli tra VIII e IX secolo*, in *Paolo Diacono e il Friuli altomedievale (secc. VI-X)*, Atti del XIV Congresso internazionale di studi sull’Alto Medioevo, Cividale del Friuli - Bottenicco di Moimacco 24-29 settembre 1999, Spoleto, 2001, pp. 493-594.
- S. MINGUZZI**, *Il lacerto musivo pavimentale del battistero di Callisto a Cividale del Friuli*, “Forum Iulii”, XXVIII (2004), pp. 157-166.
- C.G. MOR**, *Scavi e ritrovamenti a Cividale, “Memorie Storiche Forgiuliesi”*, XLI (1954-55), pp. 229-231.
- G. PELLEGRINI**, *Cividale del Friuli. Trovamenti vari nell’area della città*, “Notizie degli scavi di Antichità”, 1917, pp. 32-33.
- S. PETTARIN**, *Le necropoli di San Pietro al Natisone e Dernazzacco nella documentazione del Museo Archeologico Nazionale di Cividale*, Roma, 2006.
- S. STUCCHI**, *Forum Iulii*, Roma, 1951.
- L. SUTTINA**, *Ruggero della Torre, “Memorie Storiche Cividalesi”*, XXVII-XXIX (1931-33), pp. 385-387.
- A. TAGLIAFERRI**, *Corpus della scultura altomedievale, X: le Diocesi di Aquileia e Grado*, Spoleto, 1981.
- A. TAGLIAFERRI**, *Coloni e legionari romani nel Friuli celtico*, Pordenone, 1986.
- M. TROI**, *Breve storia del Museo Archeologico di Cividale del Friuli, attraverso l’attività dei suoi direttori*, “Forum Iulii”, XXIV (2000), pp. 73-83.
- S. VITRI**, *Metodologie archeologiche a confronto: Marchesetti e Szombathy (S. Lucia di Tolmino), Alfonsi e della Torre (S. Quirino e Dernazzacco)*, in *Atti della Giornata internazionale di Studio su Carlo Marchesetti*, (Trieste 9 ottobre 1993), Trieste, 1994, pp. 229-250.

Sandro Colussa: è professore di Latino e Greco presso il Liceo Classico “Paolo Diacono” di Cividale. Dopo la laurea in Lettere Antiche conseguita all’Università degli Studi di Firenze, ha ottenuto nello stesso Ateneo il Diploma di Perfezionamento in Archeologia e, presso l’Università di Trieste, la Specializzazione in Archeologia Classica con una tesi sull’impianto urbano di Cividale in epoca romana. Membro del Comitato Scientifico della rivista “Forum Iulii”, attualmente dirige le campagne di scavo presso il castello medievale di Manzano e la chiesetta rurale di San Martino a Remanzacco.

Antiche suggestioni nel programma di Egberto di Treviri¹

Claudio Barberi

Il concetto che “moderno è bello”, che un’opera, ad esempio un’opera d’arte, assume significato in quanto è nuova, ovvero è frutto di un pensiero originale e creativo, è nozione figlia della nostra epoca. Diversamente, nel corso dei tempi, l’ideale di bellezza e di perfezione veniva ricercato non nella novità ma nell’antico ed in particolare nell’antichità classica, intesa come un’era esemplare da “imitare” senza interpretazioni soggettive ed arbitrii. La gloria dell’Impero romano, in particolare, fu costantemente presa come punto di riferimento e non vi fu mai cesura netta con quel tempo, cosicché il mito di “ellenismo perenne” rimase latente anche nel periodo di decadenza economica e sociale che seguì la caduta dell’Impero in Occidente. Fu compito di alcuni grandi personaggi il richiamare a modello del proprio mondo la grandezza di Roma imperiale e cristiana. Essi vollero legittimarsi come eredi per ergersi a guida di un regno che fosse lo specchio terreno del regno di Cristo. Tra i successivi tentativi di far rivivere l’antico splendore, noti come Rinascenze, ebbero particolare fortuna quelli condotti sotto le dinastie carolingia ed ottoniana e resi manifesti in tutti i campi: nella politica come nel diritto, nella religione come nell’apparato regio; dal ceremoniale di corte alla burocrazia, sino alle norme che disciplinavano le rappresentazioni artistiche e del culto. La prima Rinascenza prende il nome da Carlo Magno.

Carlo Magno (768-814) (fig. 1) non fu un uomo di lettere, ciò nonostante, con la sua determinazione e visione illuminata, contribuì come pochi altri nella Storia al processo di aggregazione e di formazione dell’identità europea, anche in campo culturale. Portò infatti al massimo sviluppo un progetto ambizioso intrapreso dai sovrani merovingi: la creazione di un grande regno unitario sotto il profilo sia spirituale che di governo.

Questo programma venne attuato su vasta scala e rivolto su varie direttive.

Sul piano politico, come re dei franchi, Carlo sottomise ed incorporò le popolazioni germaniche dei sassoni al nord e dei bavaresi al sud, combatté ed arginò le pressioni esterne degli avari e degli slavi ad est, degli arabi in Spagna e pacificò i longobardi nel nord Italia.

Sul piano religioso, quale imperatore e capo della Chiesa, intervenne nella dottrina² e stipulò una grande alleanza col papa; ponendo il braccio secolare in difesa della cristianità, conferì alla sua missione unificatrice una connotazione evangelizzatrice ed universale. Così, per favorire le conversioni nelle marche settentrionali, fondò vari vescovadi tra Brema, Münster, Paderborn e Osnabrück.

Sul piano culturale intervenne nella didattica istituendo, presso la corte di Aquisgrana, la *Schola palatina* sotto la direzione di Alcuino di York (730-804) e chiamandovi, con il compito di convergere il sapere antico, educare il pensiero e formare la classe nobiliare, i maggiori intellettuali d’ogni luogo quali l’anglosassone Eginardo (777-840), il franco Angilberto, il visigoto Teodulfo, i longobardi Paolo Diacono (720-95), Pietro da Pisa e Paolino d’Aquileia. Favorì il formarsi di *atelier* presso le corti ed i monasteri con il compito di rinvigorire la produzione libraria attraverso una ricca illustrazione ispirata ai grandi modelli dell’antichità.

Per facilitare la circolazione delle idee e renderle maggiormente comprensibili codificò l’unità della scrittura nella cosiddetta carolina³ e decretò, per il clero, l’obbligo di conoscere la lingua latina che elevò a lingua ufficiale del regno.

Sul piano economico, per incrementare i deboli scambi nel paese, coniò la libra d’argento (fig. 2) con triplice valenza di unità monetaria,



Fig. 1. Carlo Magno, Parigi, Museo del Louvre, statuetta equestre in bronzo, Cattedrale di Metz, IX sec.

di peso e di massa, in luogo dell'aureo bizantino del tutto inadeguato alle transizioni ed ormai da tempo fuori corso e tesaurizzato.

Con la sua incoronazione ad imperatore del Sacro Romano Impero celebrata nella notte di Natale dell'800, per mani del pontefice Leone III (795-816), Carlo ristabilì un titolo ed un ruolo prestigioso scomparsi in Occidente dai tempi di Romolo Augusto (476) ed in seguito (812) riconosciuti anche dall'Imperatore d'Oriente Michele I (811-45).

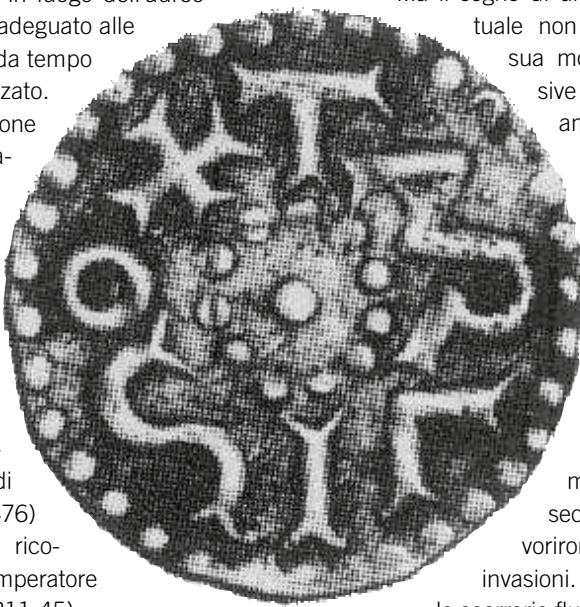


Fig. 2. Denaro carolingio, Treviso, Collez. Colloredo Mels, arg., mm. 19, CNI, 10, D. KAROLUS in monogramma cruciforme, 790.

Ma il sogno di unità temporale e spirituale non gli sopravvisse. Alla sua morte (814) le successive spartizioni, senza un ampio concetto di *res publica*, dei domini franchi tra eredi e discendenti, portarono alla disgregazione ed alla formazione in embrione dei futuri stati di Francia e Germania⁴. Tra la seconda metà del nono secolo e la prima metà del decimo secolo tali debolezze favorirono il calare di nuove invasioni. Nulla poté arrestare le scorrerie fluviali dei vichinghi, che



Fig. 3. L'imperatore Ottone I e Berengario, Jena, Thüringen Universität - und Landesbibliothek, Welchronik, 1177-85.

misero a sacco i maggiori centri dell'Impero, e degli ungari che dilagarono nelle grandi pianure del paese, saccheggiando e devastando. Era una marea umana che nulla lasciava e nulla rispettava della civiltà del passato: le grandi abbazie, che costituivano i principali centri culturali ed i nuclei dell'economia territoriale, furono distrutte. L'Europa centrale, che con la rinascita carolingia era emersa da lunghi secoli di desolazione ed andava assumendo una propria identità spirituale, precipitava nuovamente in un'epoca di barbarie.

Spetterà alla stirpe degli Ottoni, principalmente ad Ottone I⁵, Ottone II⁶ ed Ottone III⁷, il compito di far risorgere dalla metà del decimo secolo il processo civilizzatore e gli ideali di Roma e della cristianità, ristabilendo con vigore, in nuove forme e nuovi confini, il Sacro Romano Impero.

Ma, a differenza dei sovrani carolingi, ora costoro non si sostengono sul ceto feudale, divenuto riotoso ed inaffidabile, fondamentalmente in conseguenza del Capitolare di Kiersy (877) col quale Carlo il Calvo (823-77) aveva concesso l'ereditarietà dei feudi maggiori, e neppure si alleano al papa per molti aspetti rivale nella Chiesa: gli Ottoni preferiscono affidare le cure dello Stato al-

l'episcopato che nominano ed elevano a potente aristocrazia ecclesiastica⁸.

Sul versante politico, sulle orme di Carlo, Ottone I (fig. 3), consolida ed estende i domini rendendo vassalli Miecislawo duca di Polonia e Boleslao duca di Boemia. Incorpora il ducato slavo di Boemia ed il regno di Danimarca ed aggrega il regno d'Italia. Nella battaglia sul fiume Lech, presso Augusta (955), sconfigge i temibili ungari, arrestandone definitivamente la pressione verso Occidente ed in Friuli erige una linea di roccaforti tra Venzone, Gemona, Tarcento, Nimis, Attimis, Faedis e Cividale conferendole a nobili tedeschi col compito di scongiurare incursioni nella penisola.

Come Costantino, Clodoveo e Carlo Magno, Ottone I intuisce l'enorme potere della religione cristiana quale mezzo per affermare il diritto regio; ricevendo la corona imperiale dal papa Giovanni XII (955-63), egli promulga il *Privilegium Othonis* (962), col quale rivendica il diritto di pronunciarsi preventivamente sulla nomina del pontefice, eletto dai maggiorenti romani, e sancisce la propria precedenza nell'ordinazione dei vescovi. Anche l'imperatore d'Oriente Giovanni I (925-76) gli riconoscerà il titolo (972) e concederà, a suo figlio



Fig. 4. L'imperatore Ottone II, Chantilly, Musée Condé, ms. 14bis (*Registrum Gregorii*), foglio separato, 984.

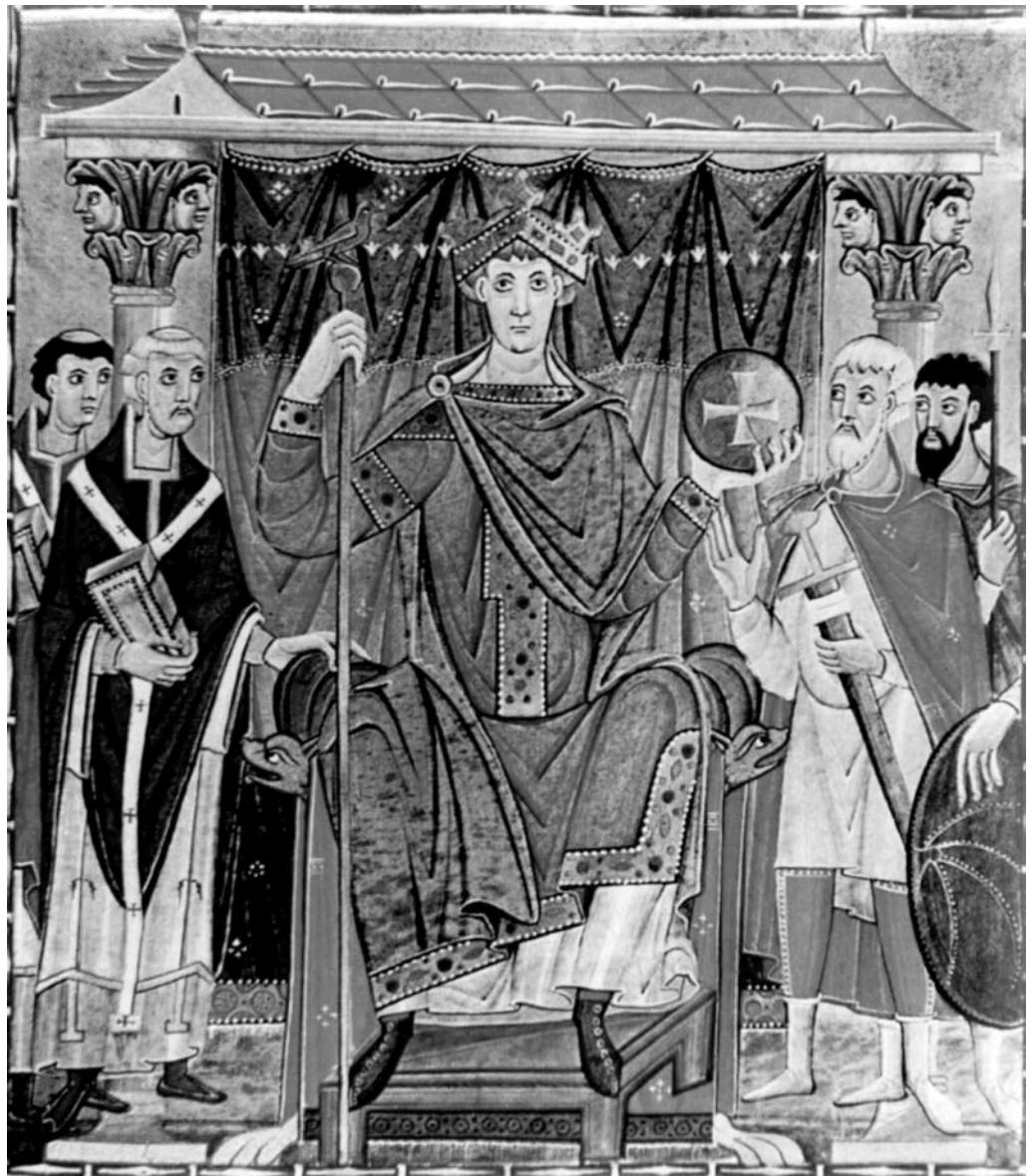


Fig. 5. Ottone III tra i Grandi dell'Impero, Monaco di Baviera, Clm. 4453, c. 24r., 998 c.

Ottone II (fig. 4), la principessa Teofano (955-91) in moglie. Grazie a questo matrimonio si amplierà in Occidente la conoscenza del raffinato mondo artistico greco bizantino.

Successivamente, con il titolo imperiale (973), passeranno in eredità ad Ottone II tutte le incom-

benze politiche del rango: il compito di domare le sedizioni (976) del duca di Baviera Enrico II e le rivolte del re di Danimarca Aroldo, di combattere Lotario IV di Francia (941-83) per il controllo della Lorena (978) e di impegnarsi nella campagna nel Mezzogiorno bizantino d'Italia.



Fig. 6. L'arcivescovo Egberto Treviri, Staatsbibliothek, ms. 24 (Codex Egberti), fine X sec.

Infine, la corona perverrà a Ottone III (fig. 5), sovrano dotato di grande fervore spirituale, desideroso di regolare e moralizzare la Chiesa, che porrà sul soglio di Pietro il coltissimo e fidato Gerberto d'Aurillac col nome di Silvestro II (950-1003) nel vano tentativo di riportare, dopo cin-

que secoli (996), la capitale dell'Impero a Roma. Il programma di riedificare l'Impero sulle radici della mai sopita tradizione romana, classica e cristiana, viene intrapreso consapevolmente dagli Ottoni in stretto concorso con la nuova e colta casta dei principi della Chiesa. Questi potenti



Fig. 7. L'abbazia insulare di San Giorgio in Oberzell, Reichenau.



Fig. 8. Egberto dona il codice, Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms. 136, c. 18v, fine X sec.

vescovi ed abati, divenuti membri della corte ed elettori imperiali, interverranno in prima persona nel compito pastorale di riformare i conventi e nel promuovere le scuole monastiche⁹.

Tra di essi spicca per autorevolezza e mecenatismo l'arcivescovo di Treviri Egberto (977-93) (fig. 6), uno dei protagonisti sulla scena politica e culturale del Medio Evo, il quale sarà particolarmente impegnato nel fondare monasteri e chiese, come la chiesa di santa Maria a Mettlach ispirata alla Cappella palatina di Aquisgrana, nell'istituire opifici per la realizzazione di avori, argenti e smalti, come l'officina presso il convento di San Paolino a Treviri, e nell'ordinare preziosi libri miniati ai monaci dei monasteri, tra questi il Codice di Egberto¹⁰ ed il Salterio di Egberto¹¹, ordinati al convento dell'isola di Reichenau posta sul lago di Costanza¹² (fig. 7): il celebre *scriptorium* dal quale usciranno più di mille codici miniati in cinquanta anni. Proprio il Salterio di Egberto, per l'impianto monumentale del suo corredo miniaturo, esemplifica pienamente, come nessun altro codice, il programma celebrativo ed imperiale dell'illustre committente nei suoi rapporti con lo scrittorio da cui uscì l'opera. Tale committente, altissimo di-



Fig. 9. Il vescovo di Treviri Valerio in posa orante, Cividale del Friuli, MAN, ms. 136, c. 41v (dett.), fine X sec.

gnitario ecclesiastico, fiero della propria elevata missione nella Chiesa e nell'Impero, adottando l'iconografia del Cristo in Maestà e degli imperatori romani si autocelebra in questo codice, facendosi ritrarre assiso in trono, nell'atto di ricevere il codice in dono. Nessun vescovo aveva mai osato porsi con tale solennità. Non Rabano Mauro (780-856), non il donatore del Salterio dell'abbazia di Poussay, e nemmeno Gerone di Colonia (900-76) il quale si era altrettanto presentato nelle tavole dedicatorie seguendo la figurazione martiriale paleocristiana.

Le due tavole iniziali della dedica del Salterio venivano poi "corrette" da Egberto che escogitava un'innovazione facendo inserire nel manoscritto due ulteriori tavole nelle quali stavolta veniva rappresentato nell'atto di trasferire devotamente il codice a Pietro (fig. 8), il santo protettore del Duomo e della città. Sono scene straordinarie: l'ufficio

dell'offerente, che è esercitato prima dal monaco miniaturista e poi dal vescovo committente, secondo un motivo consolidato di ascendenza romana, entra in connessione con la funzione di adorante ed i due personaggi, assunta la postura genuflessa, sono rappresentati nella rispettiva duplice veste.

Anche la schiera dei quattordici precursori di Egberto sul seggio episcopale di Treviri (fig. 9), effigiati in posa di orante sulle pergamene del codice, esprime un motivo iconografico paleocristiano (fig. 10) assolutamente inedito nel panorama della pittura libraria che come tale ha offerto l'occasione per interpretazioni originali. Si è vista nella santa teoria lo spiegamento della nuova classe di principi prelati, di alti dignitari dell'Impero appartenenti alla casta ecclesiastica da contrapporre o perlomeno da affiancare alla nobiltà cavalleresca, all'aristocrazia di sangue: un modello esemplare spirituale da connettere ad uno regale.



Fig. 10. Orante detta "La donna velata", Roma, Catacombe di Priscilla, metà III sec.



Fig. 11. Missorio di Teodosio, Madrid, Accademia de la Historia, 388.

Ma oltre agli interessanti spunti presentati dalla figura del donatore, possiamo indicare altri aspetti significativi del manoscritto. Particolarmente efficace è l'impiego sapiente di elementi formali e iconografici direttamente attinti dalla tradizione plastica tardoromana. Sono illustrazioni, presenti nel Salterio che, mutuate dall'antico, vengono riproposte dai maestri miniatori del fine millennio per attribuire ai soggetti rappresentati le stesse caratteristiche e lo stesso onore tributati agli imperatori (fig. 11) ed al Cristo in Maestà (fig. 12).

Possiamo ad esempio considerare come sia stata felicemente soddisfatta l'esigenza di conformare la rappresentazione monumentale ottoniana (ben individuata in figura dal personaggio ieratico e frontale, imponente e solitario) al tema narrativo e dedicatorio che contempla più individui, colti "oggettivamente" di profilo mentre dialogano ed interagiscono familiarmente ed in rapporto tra loro ma non con l'osservatore. Egberto si erge solitario, frontale ed immobile, una splendida cornice circonda

la tavola sottolineando il suo regale isolamento. La scena sembrerebbe conclusa, ma cornice e decorazione ricompaiano eguali nella carta contigua con la figura profilata del donatore e definiscono così lo sviluppo dell'azione tra le due tavole.

L'identica ornamentazione è inoltre mantenuta in tutte le pitture abbinate del codice, a conferma dell'intenzione di attribuire comune significato ai rispettivi soggetti. Si tratta di motivi pittorici – attinti da modelli eburnei tardoantichi, sul modulo iconografico del dittico consolare di Probian¹³ (fig. 13) – utilizzati dai miniatori di Egberto anche nella realizzazione delle tavole dedicatorie dell'altro celebre manoscritto ordinato dal grande vescovo: il citato Codice di Egberto.

Un tema particolare investe il corredo miniato del Salterio che si distingue, anche nel complesso artistico della stagione ottoniana, per singolare fasto e solennità. La preziosità profusa nella dovizia dei pregevoli ornati sottende ad arcani significati, che si aprono talvolta su prospettive inconsuete



Fig. 12. Cristo in Maestà, Roma, Chiesa di Santa Pudenziana, mosaico absidale, fine IV sec.



Fig. 13. Dittico eburneo del Console Probiano, (part.) Berlino, Staatsbibliothek, 400 c.

di analisi. Un significato politico di legittimazione: l'esigenza sentita dai dignitari ottoniani di riscatto dall'Impero d'Oriente e l'ambizione di farsi riconoscere da Bisanzio, quali degni eredi dell'Impero romano. Ciò si traduce in un richiamo esplicito alla grandezza dell'antica Roma e della coeva Roma d'Oriente, singolare nel medioevo germanico, che si manifesta in spettacolari capolavori

d'arte: i monaci hanno il compito di emulare la classicità, la grandezza di un passato al quale attingono anche grazie alla mediazione carolingia e che vogliono riproporre con pari splendore. In conclusione, proprio nella pittura del Salterio si assiste ad uno straordinario collegamento di fattori eterogenei. Un elemento s'individua nel particolare momento storico della *Renovatio* cri-

stiana e classica, quando gli Ottoni impegnati a ristabilire l'ordine nell'Impero che apparteneva a Carlo, minato dalle agitazioni succedutesi nel IX sec., si ergono a promotori d'arte. A loro si affiancano, come committenti, i nuovi dignitari di corte appartenenti all'alto clero, che gli imperatori hanno elevato ai massimi ranghi, come baluardo alle mire dinastico egemoniche ostentate dai Grandi feudatari. Il secondo presupposto è la presenza a corte di un illuminato riformatore e mecenate delle arti nella persona del vescovo Egberto. Terzo aspetto è la presenza nell'ambiente alpino della Reichenau di una scuola di pittura la quale, particolarmente tra le scuole monastiche imperiali, operose sullo scorso del primo millennio, risente delle suggestioni dell'ambiente del nord Italia. Una scuola che, forse anche per questo, nonostante la distanza che la separa dall'arcidiocesi di Treviri, viene prescelta da Egberto, cancelliere imperiale per gli affari italiani, per la stesura di un testo salmico riccamente miniato, destinato a stretto uso personale, fervido di citazioni dal mondo classico: immagini che provengono da lontano per illustrare principi eterni e universali.

Note

- (1) *Egberto nacque intorno al 950, figlio di Teodorico II, conte di Olanda, Frisia Occidentale e Gand. La madre Hiltigart era figlia del conte delle Fiandre il quale era legato con la casa reale anglosassone, con i sovrani franco-occidentali e con la dinastia ottoniana. Ordinato suddiacono presso l'abbazia familiare di Egmond, Egberto fu successivamente accolto a corte come cancelliere presso la cappella imperiale grazie all'arcivescovo Bruno di Colonia, fratello minore dell'imperatore Ottone I. Nel 977 ricevette da Ottone II la cattedra arcivescovile di Treviri subentrando al precedente arcivescovo Teodorico I (965-977).*
- (2) *In campo liturgico, con la Admonitio generalis del (789) Carlo uniforma in tutti i mona-*

steri la regola benedettina che prevede la pratica della scrittura amanuense e che ordina in tre punti il metodo di studio teologico: lettura della Bibbia, studio dei Padri e dei filosofi antichi, applicazione delle arti liberali, in special modo il trivium: dialettica, retorica, grammatica. Sul piano educativo sostiene la moralizzazione e l'istruzione del clero che deve conoscere il latino e possedere capacità pastorale.

(3) Con l'editto del 789 impone ai popoli sottostanti al suo dominio la scrittura carolina: è il risultato della politica di rinnovamento della scrittura libraria promossa dagli eruditi raccolti presso la Scuola Palatina che, con questa riforma, avevano felicemente sintetizzato, le più valide esperienze scrittive: semiociale, corsiva romana, i vari tipi di precaroline, alcune scritture nazionali, quali la merovingica e l'insulare. Viene introdotta l'interpunzione. All'insegna della chiarezza e della leggibilità, la carolina, riporta la scrittura alla funzione primaria di comunicazione e non di abbellimento.

(4) Il Giuramento di Strasburgo (842) è il più antico documento in lingua tedesca e francese e testimonia per la prima volta la distinzione dei due popoli franco e germanico, divisi anche territorialmente dal successivo Trattato di Verdun (843).

(5) Ottone I il Grande (23 novembre 912 - 7 maggio 973), figlio di Enrico I l'Uccellatore, re dei Germani, e di Matilde di Ringelheim, fu duca di Sassonia, re di Germania e primo Imperatore del Sacro Romano Impero.

(6) Ottone II di Sassonia (955 - Roma, 7 dicembre 983), duca di Sassonia, re di Germania dal 961 al 983 e imperatore dal 973 al 983.

(7) Ottone III di Sassonia (Kassel, 980 - Castel Paterno, 23 o 24 gennaio 1002), re di Germania dal 983 al 1002 e imperatore dal 996 al 1002.

(8) I benefici, titoli e feudi, venivano concessi a titolo personale ai membri della classe ecclesiastica, priva di eredi legittimi, pertanto alla morte dei beneficiari essi ritornavano all'imperatore.

- (9) *Decaduti i maggiori centri d'arte carolingi, come Corbie e Reims, ora la ripresa culturale si avvierà dalle sedi provinciali dell'Impero, come i monasteri di Fulda, San Gallo e Reichenau rimasti indenni dalle precedenti incursioni in quanto periferici.*
- (10) *Treviri, Stadtbibliothek, ms. 24.*
- (11) *Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms. 136.*
- (12) *In età ottoniana imperatori, vescovi ed abati ordinano ai monasteri la redazione di testi liturgici riccamente miniati, come, in precedenza, i sovrani carolingi li avevano commissionato alle scuole di corte.*
- (13) *Berlino, Staatsbibliothek, Dittico di Probianus, 400 c.*

Bibliografia essenziale

H.V. SAUERLAND - A. HASELOFF, *Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Codex Gertrudianus in Cividale. Textband und Tafelband*. Festschrift der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier zur Feier ihres hunderterjährigen Bestehens. Herausgegeben am 10 april 1901, Treviri, 1901.

A. BOECKLER, DIE REICHENAUER BUCHMALEREI, in *Die Kultur der Abtei Reichenau. Erinnerungsschrift zur zwölfhundertsten Wiederkehr des Gründungsjahres des Inselkloster 724-1924*, 2, Monaco d.B., 1925.

G. SUCKALE REDLEFSEN, Überlegungen zu zwei Darstellungen des hl. Otto in Bamberger Handschriften des 12. Jahrhunderts, «Historischer Verein Bamberg. Bericht», CXXV (1989).

EGBERT ERZBISCHOF VON TRIER 977-993. Gedenkschrift der Diözese Trier zum 1000 Todesstag, a cura di F. J. Ronig, Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete, 18.

Psalterium Egberti. Facsimile del ms. CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli, a cura di Claudio Barberi, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza

per i beni Ambientali, Architettonici, Archeologici, Artistici e Storici del Friuli Venezia Giulia, Trieste, 2000.

R. SCHIEFFER, Karoninische und ottonische kirchenpolitik, in *Monchtur-Kirche Herrschaft*, a cura di D.R. Bauer, Sigmaringen, 1998.

Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. von Otto dem Grossen bis zum Ausgang des Mittelalters, cat. mostra Magdeburg 28 agosto-10 dicembre 2006, Dresden, 2006.

Claudio Barberi: nato a Trieste nel 1953. Si è laureato in Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Trieste con una tesi in Storia della miniatura.

Entrato nell'amministrazione del Ministero per i beni e le attività culturali nel 1978 è attualmente impegnato nella promozione del patrimonio culturale presso la Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici del Friuli Venezia Giulia per la quale, come funzionario tecnico, pubblica la rassegna degli appuntamenti annuali della Settimana della cultura e delle Giornate del patrimonio e cura il progetto e l'allestimento di spazi espositivi dell'istituto in occasione di manifestazioni (Udine 1998, Vicenza 2000 e Trieste 2001).

Si è occupato di restauro e conservazione e delle problematiche riguardanti il furto delle opere d'arte; ha curato le monografie: *San Giusto Un tesoro scomparso nel 1995 e Opere d'arte sacra trafugate in Friuli-Venezia Giulia (1983-1996)* nel 1997.

Ha collaborato, come autore, ai cataloghi delle mostre: Ezzelini, *Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, Bassano 2001 e *Byzantium: An Oecumenal Empire*, Atene 2002.

Studioso di miniatura medievale, è autore di numerosi articoli ed interventi: in particolare ha curato, per conto del ministero, l'edizione in facsimile di due codici del Museo archeologico nazionale di Cividale del Friuli: *Psalterium Egberti* (ms. CXXXVI) nel 2000; *Salterio di Santa Elisabetta* (ms. CXXXVII) nel 2002.

Collabora inoltre come autore alla rivista di miniatura *Alumina*.

San Quirino in Friuli al crocevia fra Romans, Sclavons e Theutonics

Roberto Tirelli

La toponomastica e l'itinerario santonale in Friuli collocano la denominazione "San Quirino" in diverse località e con diverse motivazioni si da risultare assai meno oggetto di devozione di quanto non lo sia di curiosità storica.

Nella Destra Tagliamento v'è un paese che ne prende il nome, come altri in diverse località d'Europa, in Udine una parrocchia urbana, un ponte e una chiesetta sulle rive del Natisone, un'altra chiesetta e una "*mont'* a Cormons... tutti dedicati a questo santone effettivamente poco conosciuto, ma ampiamente diffuso e presente in alcuni eventi importanti.

La Patria del Friuli in San Quirino, infatti, trova un interessante crocevia di storia e di etnie, di confini etnico-linguistici, come tra mondo slavo e mondo latino, oppure fra diverse signorie, quali il "*comitatus goricianus*" e la Patria stessa, di passaggi e itinerari del passato. È dunque il caso di comprendere quel che cela o manifesta tale devozione medioevale, sospesa fra storia e leggenda, incominciando dalle origini pagane e mitologiche di un nome.

1. QUIRINUS

All'origine del nome (*nomen adjectum*) vi è una consolidata mitologia che tutti un po' conoscono perché riportata sui nostri vecchi sussidiari e legata alle origini leggendarie di Roma e, dunque, accredita l'ambito culturale da cui esso deriva, decisamente in area italica.

Armato di lancia, la lancia di Romolo, il Quirinus pagano nell'iconografia assomiglia al Quirinus cristiano. Forse qualcosa possiamo comprendere dagli studi fatti sin dall'antichità classica su questo nome.

Alcuni vogliono derivi da "*curis*", denominazione sabina della lancia, oppure dalla città

sabina di Cures così come viene raccontato dal poeta Ovidio nel secondo libro dei *Fasti*. Plutarco e Macrobio, invece, da storici, propendono per la lancia, mentre Varrone per la città quale luogo di origine di Tito Tazio, il re che affiancò Romolo dopo il 'ratto' delle Sabine. Comunque, secondo Virgilio, l'origine è sabina dato che la lancia da loro era detta *curis*, ed i loro re erano detti Quiriti (cioè portatori di lancia). Quirinus è anche una divinità della regione peligna ove si trova pure un *Jovis Quirinus*. Alcuni lo avvicinano persino a Hermes, il che lo farebbe collegare alla pratica dei Mysteri.

Servio definisce Quirino, con la più credibile versione, come il Marte che presiede alla pace (*si vis pacem para bellum*). È il dio della città tutta intera, che si può presentare disarmato, ma, all'occorrenza, esibisce la lancia. Quirinus, del resto, è il dio che, secondo la tradizione romana antica, presiede alle curie, cioè le assemblee cittadine degli uomini liberi in grado di portare le armi (come lo saranno poi gli arimanni longobardi), riuniti però non per combattere, ma per una finalità politica e religiosa. Questo carattere religioso permane in seguito nella istituzione dei comizi curiati, quando il popolo viene organizzato in centurie, riunite nei comizi centuriati. Un'altra versione etimologica spiegherebbe la radice latina 'Qui-rin' con il sabino 'Co-vin' uomini assieme, comunità, il che giustifica il suo presiedere ai comizi curiati.

Com'è noto la leggenda più diffusa vuole che il fondatore della città eterna, Romolo, una volta assunto fra gli dei per volere del padre Marte (dio della guerra che ne aveva sedotto la madre Rea Silvia) abbia preso il nome di Quirinus e gli sia anche stato dedicato uno dei sette colli: il Quirinalis (tutt'oggi 'il colle più alto' ove far ri-

siedere i più ‘alti’: Papi, Re e Presidenti della Repubblica).

I primi ‘romani de Roma’, i *cives*, prenderanno il nome di *Quirites* e verranno spesso citati dai classici per le loro *priscae virtutes* che ne facevano permanente esempio di esemplare vita pubblica e privata.

Al culto dei dio Quirino presiedeva il *flamen Quirinalis*, uno dei tre flaminii della tradizione romana antica. Il 17 febbraio, più o meno, cioè *ante diem tertium decimum kalendas martii*, venivano celebrate le feste *Quirinalia* che la voce popolare chiamava anche *stultorum feriae* perché coloro che s’erano dimenticati di festeggiare un precedente anniversario di divinità ne approfittavano per mettersi a posto con i celesti protettori.

Secondo la tradizione sarebbe stato Numa Pompilio, secondo re di Roma, a procedere alla divinizzazione del suo predecessore e a stabilirne il culto in un apposito tempio ove si celebravano perlopiù culti legati alla fertilità. Un nuovo tempio, nel 460 a.C., gli è stato dedicato da Lucio Papirio Cursore ed ha subito nel corso degli anni numerosi incendi.

In epoca augustea, nel 16 avanti Cristo, viene ricostruito, per volontà espressa dell’imperatore il che potrebbe significare una riscoperta degli antichi culti della città eterna, la cui massima espressione è l’Eneide virgiliana. Già Cesare all’interno vi aveva fatto mettere una sua statua (*in aede Quirini*). Non potrebbe essere, pertanto, esclusa l’ipotesi che per imitazione o per volere dello stesso Augusto, restauratore della antica tradizione romana, come ne fanno fede dallo storico Tito Livio ad altri letterati e poeti, anche nella regione aquileiese siano sorti degli edifici o altari sacri dedicati alla stessa divinità.

La tradizione mitologica affianca poi a Quirino anche una moglie, Hora, divinizzazione di Hæsilja, a lui donata da Isis, chiamata a presiedere quel che è bello.

La triade arcaica della prima Roma era formata da Jupiter, Mars e Quirinus e dunque non è da sottovalutare come importanza. Essendo però una tradizione riscoperta e non genuinamente

sentita in una Aquileia alquanto sincretista in fatto di religioni e culti, è più probabile che il dio pagano sia rimasto lontano ed, invece, più vicino, il santo cristiano.

1.1 DAL DIO PAGANO AL SANTO CRISTIANO

È ormai assodato come il cristianesimo dei primi tempi tendesse a riprendere alcune delle tradizioni e delle simbologie ad esso precedenti per rendere più facile il processo di conversione, collocando la storia della salvezza in una sorta di continuità e non di rottura con la cultura greco-romana. Anzi, nel momento in cui la romanità viene travolta dai barbari, la Chiesa rivendica, almeno in Occidente, l’eredità diretta di Roma e della sua civiltà.

Il Quirinus divinità pagana, raffigurata come un guerriero con la lancia, privato delle sue prerogative divine, ma mantenendone comunque il riflesso, diventa un *miles christianus*, soldato di Roma, ma anche soldato di Cristo.

È noto come il pensiero cristiano dei primi tempi assimili l’atteggiamento spirituale del fedele a quello del soldato che vigila contro il nemico reale e, allo stesso modo, contro il nemico spirituale.

In una zona di confine come l’attuale Friuli l’accostamento aveva un suo profondo significato soprattutto nella sequenza di invasioni barbariche.

Secondo alcuni Quirinus centrerebbe anche con la scritta *CYRIACE VIBAS* che si trova nei mosaici della basilica settentrionale di Aquileia. Ciriacus-Cirinus sarebbero una modificazione dell’originale Quirinus, ma quali significati possa avere è un po’ difficile da stabilire in quanto alla scritta è abbinato un capro dalle ampie corna.

C’è anche un’altra leggenda da tenere in conto in questo passaggio fra paganesimo e cristianesimo.

Sant’Elena madre dell’imperatore Costantino, nella ricerca della croce (*Inventio crucis*) si sarebbe avvalsa, in Palestina, della collaborazione di un tal Giuda che poi convertito al cristianesimo si sarebbe chiamato Quirino. Anche in questo caso si nota una specie di parallelo fra Longinus,

colui che ferisce Cristo con la lancia sulla croce, facendogli uscire sangue ed acqua dal costato, e Quirinus pure soldato e portatore di lancia.

2. QUALE SAN QUIRINO?

La tradizione ed il martirologio romano vogliono che non ci sia un solo San Quirino, ma ve ne siano molti, ciascuno con una sua storia e ciascuno con le sue caratteristiche, il che porta anche attorno a questo santo, all'incrociarsi, in Friuli, di tre culture: la latina, la slava e la germanica.

2.1 QUIRINUS TRIBUNUS ROMAE

Il più noto dei Quirini giunti agli onori dell'altare era un tribuno romano cui furono affidati in custodia i martiri Alessandro, Evenzio e Teodulo arrestati per ordine dell'imperatore Traiano. Si convertì dopo aver visto i loro miracoli e fu battezzato assieme alla figlia Balbina e destinato egli stesso al martirio. Dopo la decapitazione il suo corpo venne sepolto nel cimitero Pretestato sulla via Appia dove una lapide lo ricordava. Al 30 aprile il 'Martyrologium Romanum' riporta "Item Romae in coemetério Praetextáti via Appia, sancti Quirini mártiris, qui tribúnus confesiónem fidei martyrii coronavit.. Un'epigrafe funeraria del secolo V ritrovata nel cimitero, riporta il suo nome, come pure è ricordato fra i sepolti della "spelonca magna" del cimitero di Pretestato dagli "Itinerari" del secolo VII. A causa di alcuni errori fatti dal Martirologio Geronomiano e trasmessi nei 'Martirologii' successivi, la sua celebrazione divenne altalenante fra il 30 marzo e il 30 aprile (data quest'ultima fissata nell'odierna edizione del 'Martirologio Romano' a cui bisogna attenersi). Le reliquie del santo tribuno martire, ebbero una storia a parte, come del resto quelle di tanti martiri delle catacombe romane, che furono inviate nel Medio Evo in celebri monasteri e chiese di tutt'Europa. Secondo un documento redatto a Colonia nel 1485, il suo corpo sarebbe stato donato nel 1050 dal papa Leone IX ad una badessa di nome Gepa (si dice sorella dello stesso papa), la quale le trasferì a Neuss sul Reno,

in Germania. Ancora oggi le reliquie si venerano nella cattedrale di S. Quirino (1206) di questa città, in cui è venerato come patrono principale il 30 marzo e il 30 aprile. Il suo culto ebbe il maggior picco nel 1471, durante l'assedio che Neuss subì e gli venne attribuito il miracolo della salvezza; da questa città il culto si diffuse in tutta la Germania specie a Colonia, in Belgio e in Italia dove è patrono di Correggio. A lui sono intitolati pozzi, fonti di acque e una speciale cavalcata "Quirino Ritt"; è invocato inoltre contro la peste, il vaiolo, la gotta e protegge gli animali. Nell'arte è rappresentato come un cavaliere con lancia, spada, falco e uno scudo a nove punte, alludendo in tal modo allo stemma della città di Neuss.

2.2 QUIRINUS ROMAE CULTUS IN MONASTERIO TEGERNEENSI

Il secondo Quirino è martire romano di Roma sotto Claudio II il Gotico gettato nel Tevere e sepolto nelle catacombe di Papa Ponziano. C'è una leggenda che fosse il figlio di Filippo l'Arabo, un precedente imperatore.

Riguardo la tradizione, riportata da Eusebio di Cesarea secondo la quale Filippo sarebbe stato il primo Imperatore romano cristiano vi è molta incertezza. Le lettere che Origene inviò all'Imperatore non stanno affatto a dimostrare un cristianesimo dell'Imperatore, ma solo un logico interessamento di un buon Imperatore per le questioni religiose. Eusebio, che pur ne è a conoscenza, non le utilizza per dimostrare la cristianità dell'Imperatore o tantomeno una sua vicinanza ad ambienti cristiani. Certamente nella congiura che portò alla sua soppressione cooperarono elementi senatoriali tradizionalisti, che mal vedevano la tolleranza dell'Imperatore verso il gruppo dei Cristiani, la cui importanza, fin dall'epoca antonina, era in ascesa. Le fonti che dicono Filippo cristiano sono solo cristiane e tendono a confrontare il regno di Filippo con quello "terribile" di Decio e di altri suoi successori. La persecuzione di Decio fu, infatti, sistematica e programmata, proprio per arginare la crescente

potenza dei nuovi culti emergenti, in nome del ritorno ai culti tradizionali di Roma. È comunque indubbio che Filippo fu, se non cristiano, almeno tollerante verso i Cristiani, che poterono liberamente riportare il corpo del papa Ponziano, morto in esilio in Sardegna, a Roma e professare liberamente i propri riti nell'Impero.

Quirino, dunque, secondo la leggenda, sarebbe stato figlio di questo sovrano giudicato positivamente dai cristiani ed anche le sue reliquie, rinvenute nelle catacombe di San Silvestro, sono destinate a raggiungere il nord Europa.

Nel 789, infatti, le reliquie vengono portate a Tegernsee in Baviera in un nuovo monastero per la chiesa del Santo Salvatore per volere del Papa Paolo I. Qui, ritenuto taumaturgo per le malattie dell'udito e la paralisi degli arti viene celebrato il 16 giugno. In particolare il ricordo del Quirino di Tegernsee è legato ad una fonte guaritrice. Viene rappresentato come un principe con corona e scettro e con la palma del martirio a conferma della leggenda che lo vuole figlio dell'imperatore.

Il culto del santo ha lasciato un'ampia letteratura a cominciare dalla *"Translatio des heilinge Quirinus"*, *"Quirinalia"* e la sua Passio, nonché in alcuni detti popolari come *"Wie der Quirin, so der sommer"* oppure *"O Mutter main/Ruf an Sankt Quirein"*.

Una curiosità: nel monastero di Tegernsee (746-1803) risiedette a lungo il poeta Walter von Vogelweide (1170-1230) che sarà a Cividale, ai primi del Duecento, alla corte del Patriarca di Aquileia.

2.3 QUIRINUS EPISCOPUS SCISIANUS

Come per quasi tutti gli antichi santi e martiri, le notizie nei secoli sono state modificate, interpretate, a volte falsificate ed è il caso di San Quirino vescovo di Siscia (Siszeck) in Croazia. Si trova nella Slavonia croata nella contea di Agram alla confluenza della Sava e della Kulpa, è la SEPTIMA SISSA di Settimio Severo citata da Appiano e Strabone e distrutta da Attila, poi dai Mongoli e, infine, dai Turchi.

Prima era Segestca celtica, poi Sisak frontiera della cristianità, e Siscia sulla sinistra della Kulpa ove termina geograficamente il dominio spirituale del Patriarcato di Aquileia, poi ancora SISSEK e SZISZEK.

Secondo Prudenzio Quirino, vescovo di Sisak Siska fu gettato dal Preside Galerio nel fiume con una macina al collo. Galleggiando miracolosamente la pietra, egli esortava i cristiani a non aver paura del suo supplizio e chiedeva a Dio di farlo affondare per avere la grazia di morire martire.

Il martirio, secondo Eusebio da Cesarea, sarebbe avvenuto, invece, il 4 giugno del 309 per ordine del Preside Massimo sotto Diocleziano.

Arrestato, dopo aver tentato la fuga, viene flagellato per non voler sacrificare agli dei, imprigionato converte il carceriere Marcello. Dopo tre giorni viene inviato dal Preside della Pannonia Amanzio, il quale lo fa gettare nella Sava a Savaria (oggi Szombathely). I cristiani della città ne raccolgono il corpo e lo seppelliscono presso la porta 'Scarabateus'.

Tra la fine del IV e l'inizio del V secolo il suo corpo viene traslato a Roma e sepolto in un mausoleo detto Platonia (da Platone?), dietro l'abside della antica basilica di San Sebastiano sulla via Appia. Le sue reliquie sono sotto l'altare maggiore di Santa Maria di Trastevere in Roma accanto a quelle degli altrettanto sconosciuti Cornelio, Callisto, Calepodio e Giulio. C'è un particolare da notare a questo riguardo: tra il 1130 e il 1143 parte di queste reliquie sono portate ad Aquileia ed altre a Milano. Siamo agli albori del principato ecclesiastico aquileiese ed il passaggio delle reliquie non è mai casuale, poiché attorno ad esse la Chiesa consolida la propria identità.

Secondo una ulteriore versione le reliquie sarebbero nella chiesa di San Vincenzo di Parato nei pressi di Firenze.

Sembra che il culto sia stato avviato da Costantino più volte a Savaria, tra l'altro città natale di San Martino, nell'805 inclusa nell'arcivescovo di Salisburgo.

Prudenzio è autore di un inno abbastanza noto nell'antichità cristiana:

"Hymnus in honorem Quirini martyris episcopi ecclesiae siscianae".

*Insigne meriti uirum,
Quirinum placitum Deo,
urbis moenia Sisciae
concessum sibi martyrem
complexu patrio fouent.
Hic sub Galerio duce,
qui tunc Illyricos sinus
urgebat dicionibus,
fertur catholicam fidem
inlustrasse per exitum.
Non illum gladii rigor,
Non incendia, nom ferae
Crudeli interitu necant,
sed lymfis fluualibus
gurges, dum rapit, abluit.
...
fit pondus graue saxeum,
corpus suscipiunt aquae.*

2.4 QUIRINUS IN PAGUS VOLCASSINO (VEXIN)

Non guerriero, ma sacerdote questo ulteriore santo dal nome di Quirino secondo Usuard fu martirizzato un 11 ottobre con Nicasio e Scuvicula nel 'PAGUS VULCASSINUS' (Vexin) in Francia, a una quarantina di chilometri da Parigi, sotto il prefetto Fescennius. Il racconto lo vuole prete e gli attribuisce aver liberato, con la stola del santo vescovo Nicasio, Vaux sur Seine da un drago, convertendo così 318 persone. Poi scaccia da una caverna dei demoni. La leggenda si confonde con quella di Saint Denis per cui Quirino finisce per essere assai simile al prete Rustico che in nome di Saint Denis ebbe a compiere gli stessi miracoli.

Nell'872 le sue reliquie vengono raccolte dall'arcivescovo di Rouen poiché erano state nascoste per timore dei Normanni. Queste reliquie vengono portate nel 848 da Rouen a Malmedy nella cattedrale dei Santi Pietro, Paolo e Quirino.

Secondo un'altra versione era un cavaliere che liberò Malmedy da un drago e viene invocato per guarire le malattie della pelle. Questa versio-

ne è accreditata a Huy e sino nei Vosgi non lontano da Donon ove un villaggio, appunto, si chiama Saint Quirin.

C'è anche un Quirin di Houdremont il cui corpo intero è sempre a Malmedy, ma è oggetto di pellegrinaggio non per le malattie della pelle, bensì per quelle degli occhi. In vita compiva miracoli presso una fonte, oggi abbandonata.

2.5 SAN QUIRINO... D'ALSAZIA

A completare i diversi Quirini della tradizione occidentale vi è anche un Santo che se ne sta nel mezzo fra Francia e Germania, in Alsazia.

Secondo una leggenda la priora Geppa venne costretta a lasciare la cassa con le reliquie di San Quirino mentre passava la notte in un villaggio a una quindicina di chilometri da Sarrebourg perché all'improvviso e certo per un intervento soprannaturale, pesava troppo ed era quindi intrasportabile.

Nel 1172 viene fondato un priorato *Cella Beati Quirini* poi passato ai Benedettini, dipendente dalla Abbazia di Marmoutier. Qui una fonte miracolosa guarisce le piaghe appoggiandovi foglie di quercia secolare.

Infine nella non lontana Champagne, fra i famosi vigneti c'è una medioevale via denominata di San Quirino.

2.6 QUIRINUS VON NEUSS

Il mistero però regna ancora sul San Quirino di Neuss. Secondo alcune versioni che arricchiscono la leggenda il suo martirio sarebbe avvenuto sotto Adriano o Aureliano e non come indicato più sopra.

Inoltre prigionieri di Quirino sarebbero stati anche il papa Alessandro I e il prefetto di Roma Hermes convertito al cristianesimo. Due angeli portano il Papa in visita nella cella di Hermes che racconta a Quirino come il santo Papa gli abbia resuscitato il figlio.

Quirino promette di convertirsi se il santo pontefice gli guarisce la figlia Balbina cui viene ordinato di baciare le catene di san Pietro che era stato proprio in quella prigione e si libera dalla malattia.

Aureliano ordina di fustigare Quirino, di tagliargli la lingua e di darla in cibo agli uccelli, che se ne vanno però senza toccarla. Aureliano inoltre gli fa tagliare le mani ed i piedi da dare in pasto ai cani che non lo mangiano. Fa cercare dei cavalli per trascinarne il corpo, ma non se ne trovano. Alla fine Quirino viene decapitato. Quando Geppa venne a Roma per prendere delle reliquie per il suo monastero, di notte vide molti angeli luminosi attorno ad un reliquario. Alla fine di tutto un lungo itinerario, però, solo la testa arriva a Neuss.

Nella città si celebra una Quirinusfest con una processione all'interno delle mura con le reliquie e il duomo è detto Quirinuskirche.

Dalla Germania il culto di Quirino si è allargato a tutta Europa: a lui sono intitolati pozzi, fonti d'acqua e strade.

2.7 QUIRINUS EPISCOPUS TIBURENSIS

È questi il più improbabile, ma lo abbiamo messo in elenco comunque, poiché anch'egli oggetto di un diffuso culto nella cittadina di Tivoli, con festa nel medesimo giorno del tribuno romano. Il '*Martyrologium romanum*' lo riporta come vescovo il cui corpo era custodito nella basilica di s. Lorenzo a Tivoli, ma di lui non si sa praticamente niente di certo.

3. I LUOGHI DI SAN QUIRINO

Un itinerario in Friuli sui luoghi che ricordano San Quirino ci permette di comprendere quali legami ci siano tra il santo e alcune pagine di storia, tra l'altro in parte ancora relativamente misteriose, in un continuum che va dalla antichità del primo culto cristiano sino al Medio Evo.

Anche in questo contesto vi sono delle analogie con diverse realtà europee.

A Monaco di Baviera vi è una chiesa dedicata a San Quirino, in Lussemburgo città una cappella dedicata al santo è stata costruita accanto alla passerella che attraversa il fiume nel centro urbano. A Bure les Templiers vi è la chiesa di San Quirino, il che porta ad un collegamento, come vedremo, con la Presenza dell'ordine religioso-cavalleresco. Un quartiere di Bolzano (Sud

Tirolo) si chiama QUIREIN più o meno come un quartiere di München (Baviera). Un Saint Quirin si trova a Huy sulla Mosella, in Lorena e nel dipartimento francese della Meurthe. Vi sono poi il comune di METAIRIES SAINT QUIRIN sempre in Francia, S. KIRIN in Istria, ma anche chiese note come a Correggio di Reggio Emilia la basilica di San Quirino e a San Marino.

Non mancano in Friuli pure richiami toponomastici minori come QUARINA a Vivaro (Pn), QUARINES a Casarsa della Delizia, QUIRINI a Pasiano di Pordenone, Magredi di San Quirino a Vivaro, san Quirino ad Aviano... Sul Tagliamento in prossimità del fiume si trovava un san Quirino di Flagogna.

3.1 SANCTUS QUIRINUS DE ALGIDA

Forse il luogo sacro più conosciuto e antico in Friuli, intitolato a San Quirino è la chiesetta posta lungo il Natisone nei pressi di San Pietro (Spietar Slovenov - San Pietro degli Schiavoni) in un luogo detto SEDLA ove, probabilmente, si trovava un antico villaggio preistorico, e la leggenda colloca un primitivo tempio a Diana legato al culto lunare di Artemide dea della luna e della caccia, protettrice delle fonti e dei ruscetti, di tutto ciò che è selvatico. Ci sta proprio bene nel suggestivo paesaggio attraversato dal Natisone.

San Quirino è la più antica chiesa delle Valli del Natisone, già sede di una rinomata fiera, ristrutturata nel 1493 ed anche più recentemente, presso il tiglio sul sagrato della chiesa si riuniva l'arengo delle valli slave di Antro e Merso.

Nei documenti storici la chiesa di San Quirino è ricordata per la prima volta alla metà del secolo XIII. Nel 1493 fu ristrutturata dal mastro costruttore Petric, come attesta la lapide all'esterno, probabilmente un esponente della feconda scuola di Skofja Loka in stile tardo gotico.

3.2 PONS SANCTI QUIRINI

Se la chiesetta se ne sta in disparte dall'asse stradale che porta a Pulfero ed a Caporetto attraverso il valico di Stupizza, più conosciuto è certa-

mente il ponte che scavalca il Natisone lungo la strada che proviene da Cividale e si dirama poi a raggiiera in direzione delle valli circostanti.

Qui il Natisone scende verso la piana nel suo letto profondo e riceve le acque che scendono dalle vallate d'intorno. Qui si sale ai tanti borghi e paesi delle Valli e da quelli si discende sin dall'antichità verso Cedad-la città (*Civitas*). È un luogo naturale di comunicazione per cui per le difficoltà naturali che rendono difficile il guado non c'è altra soluzione se non gettare un ponte. E ci provano con tutta probabilità per primi i romani, le cui conoscenze tecniche, nel primo secolo avanti Cristo sono in grado di portare a compimento l'opera.

Secondo alcuni è qui che si svolse la battaglia fra Longobardi e Slavi di cui narra Paolo Diacono. È il ponte degli schiavi ove il duca Wectari con soli 25 uomini nel 663 mette in fuga delle popolazioni slave che vogliono passare quel confine convenzionale.

Di qui, infatti, passa quello che viene definito il Limes Langobardorum, poi ereditato dal sistema castellano del Medio Evo. Alla confluenza dell'Erbezzo con il Natisone si accompagnano una strada, delle fortificazioni di epoca romana, una *statio* e tracce addirittura preistoriche. Nel dialetto locale viene detto Muost.

Ancor oggi lo si riconduce a confine culturale fra la *Furlanie* e la *Sclavanie*.

3.4 DOMI SANCTI QUIRINI

Il paese di San Quirino oggi in provincia di Pordenone è un centro antico non molto lontano dalla riva destra del fiume Tagliamento e, quindi, meta di chi vuol guadare o ha già guadato il fiume, lungo una direttrice antica che porta dal nord Europa all'Italia.

San Quirino, come è dimostrato dai ritrovamenti archeologici è un insediamento romano e non lungi da una *curtis* longobarda. Dal 1212 appartiene ai cavalieri del Tempio e poi, dal 1312, a quelli di Malta. Un atto del 10 novembre 1218 testimonia la donazione fatta da Otokar di Stiria e Boemia ai *pauperes milites*

Christi affinché assistessero i pellegrini in viaggio per la Terrasanta con un consistente appannaggio di doni alla loro Magione. Soppresso l'Ordine nelle note circostanze dal re di Francia Filippo e dal Papa Martino V nel 1312, l'ospedale passò ad un altro ordine di cavalieri, i Giovanniti conosciuti come cavalieri di Malta che vi eressero una *preceptoria* e una chiesa dedicata a San Giovanni Battista. Del passaggio dei due Ordini cavallereschi non rimane traccia a causa della distruzione del paese da parte dei Turchi nel 1499.

La *nova militia* ovvero i *pauperes milites Christi* come li chiama San Bernardo di Clairvaux, consacrati a difendere il Tempio di Gerusalemme e perciò detti templari vengono ad incrociare il culto di San Quirino, anch'egli militare cristiano.

Attorno ai Templari sono fiorite ovunque numerose leggende che hanno avuto più recentemente dei seguiti con lo sconfinamento nell'esoterismo, grazie al successo di alcuni romanzi. In Friuli queste leggende non sono mai giunte ed ha prevalso, al contrario, fra i ricordi tramandati da quei tempi lontani, l'aspetto originario della missione dei cavalieri del Tempio: assistere i pellegrini e gli ammalati nei loro ospizi posti lungo le principali vie di comunicazione.

Dopo i cavalieri del Tempio apparterrà dal 1312 ai Cavalieri di Malta, ed infine, a famiglie nobili pordenonesi come gli Ottoboni, i Ricchieri, i Cattaneo (questi ultimi vi hanno fatto costruire una bella villa). San Quirino fu dunque nel Medioevo importante luogo di sosta e di ospitalità per crociati, pellegrini e mercanti in viaggio verso i guadi del Tagliamento. Più che la chiesa parrocchiale (XIX secolo) può interessare l'oratorio di San Rocco, per un altare ligneo seicentesco, forse del friulano G.V. Comuzzi. La frazione di San Foca ha qualche bella casa di sasso ed è tra gli insediamenti di più antica attestazione documentaria del Friuli, figurando nel 762 tra i beni dell'abbazia di Sesto: era infatti una *curtis* longobarda.

San Quirino (come Cordenons e Pordenone) in antico e sino al XV secolo appartiene alla corona imperiale, per cui si trova anch'esso su un confine. Come San Quirino di Cormons sulla riva sinistra dello Judrio, pure vicino ai Longobardi, pure, forse luogo di Templari.

3.5 MONS QUIRINI (MONT QUARINE)

La *mont Quarine* è una elevazione naturale che precede il Collio e s'èleva a dominare la vasta piana del Friuli orientale, in un'ottima posizione strategica che, sin dai tempi antichi vie insediarsi celti e romani, goti e longobardi, sino alla elevazione, in epoca medioevale di un castello, oggetto di lunga contesa fra i Patriarchi di Aquileia ed i conti di Gorizia e poi, fra la Repubblica di Venezia e l'Impero degli Asburgo.

Sulle sue pendici si è andata sviluppando la cittadina di Cormons con le sue cente, in una delle quali ebbero sede a partire dal 628 alcuni Patriarchi di Aquileia.

3.6 SANCTUS QUIRINUS CORMONENSIS

La chiesa di San Quirino che si trova nella omonima località presso il fiume Judrio nella campagna di Cormons, oggi ridotta a poco più che rovine, è stata teatro nel gennaio del 1202 della pace fra il Patriarca di Aquileia Pellegrino II e i Conti di Gorizia alla presenza di alcuni principi delle case regnanti in Europa. Più volte anche in seguito fu scelta come luogo di composizione delle guerre feudali. Secondo una tradizione orale non verificata potrebbe essere stata una sede dei Templari.

È evidente la sua collocazione sia lungo un corso d'acqua, sia lungo un costante confine politico in vigore già nel Medio Evo.

3.7 SANCTUS QUIRINUS IN UTINO

La chiesa udinese di San Quirino era anch'essa situata ai limiti fra la città e la periferia, qui intorno, nel 1477 fu frenato il tentativo dei Turchi di entrare in città. La parrocchia di via Gemona ha preso tale titolo nel 1701 ed oggi ha sede in due chiese parallele l'una del 1681 e l'altra del

1967. Il santo protettore viene indicato nel vescovo martire della Scizia.

4. I SEGNI DI SAN QUIRINO

Tre civiltà europee, tre culture, ruotano attorno al nome di un santo e dei luoghi a lui consacrati, per una ragione che a noi, uomini di oggi e non del profondo Medio Evo, sfugge.

A questo punto rimangono sempre aperti gli interrogativi su quale dei tanti Quirino assunti alla santità si debba far riferimento in Friuli e sul perché San Quirino abbia queste sue collocazioni particolari sul territorio. Cercheremo di trovare alcune risposte dagli elementi in comune fra storia e leggenda.

Il primo di questi elementi sta nel fatto che Quirino è un martire sia esso il tribuno romano, sia il vescovo, sia il sacerdote. È, dunque, un testimone della fede cristiana e la sua presenza nei nomi dei luoghi serve a segnare la presenza di una religione che ha radici nella cultura condivisa dell'Occidente continentale.

Indubbiamente Quirino è anche un taumaturgo. Il male di San Quirino è una malattia linfatica che produce umori freddi, scrofole e piaghe sulle ghiandole del collo.

Mentre in Germania ed in Francia è consciuto il campo d'azione taumaturgica di San Quirino, in Friuli, ove pure ampio è il numero dei santi e diffusa la loro 'specializzazionE nel concedere grazie rispondendo alle mille necessità dei fedeli, questo santo rimane un po' in ombra.

Essendo un soldato, del quale la lancia, assieme alla palma del martirio, ne sono le caratteristiche è logico pensare che possa essere patrono dei *milites* cristiani. Ci sono, poi,senz'altro delle devozioni locali, legate ad esempio, al diritto di asilo oppure di tregua, cosicché si pongono sotto la sua protezione anche le trattative fra avversari, che conducono ad accordi.

Un elemento comune alla presenza di San Quirino è il passaggio di acque così il paese del Pordenonese così le chiesette di Cormons e San Pietro al Natison, così soprattutto il ponte. Acque che ci ricordano le fonti taumaturgiche collegate

al santo in Francia e Germania, ma soprattutto il martirio per annegamento del vescovo.

È, quindi, un culto legato all'acqua. L'acqua è simbolo di fertilità e di vita, l'acqua ricorda il battesimo, l'acqua travolge e pulisce, purifica, è la forza più inarrestabile della natura: è vita e morte di qui il sacro.

Altre comunanze si riscontrano nel fatto che questi luoghi sono nei pressi di insediamenti prima celtici, poi romani, poi, soprattutto, longobardi. E sono luoghi di passaggio, ove per le varie vicende storiche, si incontrano latini, slavi e germanici con il loro patrimonio di civiltà legato profondamente ai contenuti della religione.

Non a caso forse uno dei primi passi del Vangelo di Matteo ci ricorda che la storia della salvezza e la nostra era iniziano al tempo in cui uno sconosciuto *“Quirino era governatore della Siria”* e Cesare Augusto decise di indire il famoso censimento.

Pertanto ognqualvolta ritroviamo San Quirino tutte queste cose vengono evocate assieme a significare che nulla è banale nella storia del Friuli, ma tutto acquista significato ed importanza.

Il culto e poi la memoria di San Quirino rappresentano senza dubbio una ulteriore prova della centralità dell'area culturale friulana nel Medio Evo europeo fra Oriente e Occidente nell'incrociarsi di più tradizioni che si fondono e si armonizzano.

Roberto Tirelli: giornalista, ricercatore e divulgatore storico, ha al suo attivo numerose pubblicazioni sia monografie in particolare sulla sua Mortegliano nonché su numerosi paesi del medio e basso Friuli (*Castions di Strada, Lestizza, Talmassons, Gonars, Bertiolo etc*), sia biografie tra le quali, con ben due edizioni, una dedicata a don Emilio De Roja (*Dalla parte degli ultimi*). Ha scritto di storia medievale (*Il trattato di San Quirino; Il castello dei Patriarchi; Brazzano, la vendetta dei ghibellini*) e ha collaborato ad alcuni volumi della Associazione *La Bassa di Latisana*. Con intenti divulgativi ha

scritto sulle vicende dei Turchi in Friuli (Corsero li Turchi la Patria) e sui Patriarchi di Aquileia. Con il “Medioevo” ha dato inizio ad una collana di cinque volumi della storia del Friuli. Si occupa di attività culturali ed artistiche, collabora con giornali e prestigiosi periodici, nonché dirige una emittente comunitaria.

La salvaguardia dell'immenso tesoro librario del Patriarcato di Aquileia

Stefano de Colle

Il contenuto di questo mio breve intervento trova la sua remota ragion d'essere nella ferma volontà del Patriarca Daniele Delfino che già ai suoi tempi auspicava che i documenti del ricco patrimonio librario del Patriarcato di Aquileia potessero essere conosciuti dagli uomini di ogni tempo.

Il Patriarcato di Aquileia, che iniziò ad organizzarsi in modo definitivo a partire dalla metà del III secolo, fu per secoli il centro della provincia romana *Venetia et Histria*.

Anche se non si conoscono esattamente quali siano stati le origini del cristianesimo in Aquileia, tuttavia il legame di comunione con la Chiesa di Roma e con l'Impero Romano d'Oriente trova espressione in quella tradizione, accreditatasi sin dal VI secolo dopo Cristo - da quando cioè la Chiesa aquileiese si era trasferita sulla laguna di Grado - che ne attribuisce l'evangelizzazione a san Marco, inviato dall'apostolo Pietro. Si narra che Ermacora, su presentazione dell'evangelista Marco, fosse consacrato primo vescovo dallo stesso Pietro. Dopo il suo martirio assieme al diacono Fortunato è celebrato quale patrono della diocesi aquileiese. Nei secoli successivi, e per oltre un millennio fino alla sua soppressione nel 1751, la Chiesa patriarcale di Aquileia - la cui diocesi si estendeva su un territorio non solo italico, ma anche in quello sloveno e, in parte anche austriaco - fu centro di riferimento ecclesiale per numerose diocesi nell'Italia padana, tanto che Aquileia fu considerata la seconda Chiesa per importanza dopo Roma.

Dopo che gli Unni di Attila nel 452 distrussero la città di Aquileia, la sede patriarcale si trasferì a Grado. Successivamente le sorti della Chiesa aquileiese seguirono l'evoluzione complessa e drammatica dei regni e degli imperi che via via costituirono la fisionomia storico-politica di que-

ste contese terre orientali d'Italia. Si determinò pertanto una Chiesa aquileiese marittima e lagunare, detta poi patriarcato di Grado che, gravitante dapprima verso l'impero bizantino, fu dal 1451 assorbita dalla potenza di Venezia e dette origine all'odierno patriarcato lagunare.

La Chiesa aquileiese del retroterra italico e alpino entrò, invece, a far parte dei territori dell'impero germanico. Dal 1077 parte del territorio diocesano fu organizzata in istituzione politico amministrativa che venne sopraffatta, nel 1420, dalla potenza di Venezia. Varie furono le sedi del patriarcato di terraferma: dopo Aquileia, il castello di Cormons, e quindi, dal 737, durante il regno longobardo e l'impero franco, la città di Cividale.

Insidiato dalle potenze esterne quali l'Austria, l'Ungheria, gli Scaligeri, i Veneziani, lo stato patriarcale fu conquistato dalla *serenissima* Repubblica di Venezia, per essere aggregato ai possedimenti veneti dal 1420 fino al 1797.

Fu Daniele Delfino (1734-1760), ultimo patriarca di Aquileia che dette impulso all'organizzazione degli archivi, edificando nel 1740 la loro sede nel rinnovato palazzo ed esortando alla raccolta dei documenti, affinché "le generazioni future ne avessero memoria".

"Colligite monumenta posteris consulentes" è l'epigrafe che sovrasta l'ingresso dell'Archivio.

L'ampia parabola del Patriarcato di Aquileia conobbe il suo ultimo momento di gloria con i suoi due ultimi patriarchi Dionisio Delfino (1699-1734) e il cardinale Daniele Delfino (1734-1760). Il patriarca Dionisio si adoperò per dotare il patriarcato di una sede rinnovata adeguando architettonicamente l'edificio, affidando la decorazione ad affresco al giovane Giambattista Tiepolo, e soprattutto predisponendo una monumentale bi-

blioteca che dotò di 9000 volumi riguardanti tutte le scienze allora coltivate. Successivamente, il nipote Daniele promosse l'istituzione dell'Archivio della Curia patriarcale e della costruzione di una sala annessa al Palazzo.

Pochi anni dopo, il 6 luglio 1751, il papa Benedetto XIV sopprese definitivamente il Patriarcato d'Aquileia e al suo posto, il 19 gennaio 1752, furono istituite le due attuali Arcidiocesi di Udine e Gorizia.

Gli Archivi Storici Diocesani sono un "archivio *di archivi*": l'istituzione raccoglie, conserva e offre all'attenzione degli studiosi diversi fondi archivistici, manoscritti e a stampa, di rilevante importanza storica inerenti al Patriarcato di Aquileia e all'Arcidiocesi di Udine per un arco di tempo che risale all'XI secolo. I documenti sono relativi non solo alla diocesi aquileiese propriamente detta (comprendente oltre al territorio friulano anche il Cadore, la Carinzia e la Slovenia) ma anche alle dodici diocesi dell'area veneta e istriana suffraganee prima di Aquileia, poi di Udine fino al 1811.

Anche nel corso dei secoli successivi gli Archivi continuarono ad accogliere nuove opere e sin dalla costituzione degli stessi e sempre più con il passare del tempo divenne di fondamentale importanza la conservazione, la catalogazione, la protezione e la consultazione dei beni librari posseduti.

Già tre secoli prima, con l'invenzione della stampa a caratteri mobili, si ebbe un grandissimo aiuto per la salvaguardia dei libri; se il manoscritto è unico, il libro è stampato in più copie ed è quindi più facile preservarne il contenuto. Prima dell'avvento della stampa un manoscritto, ad opera degli amanuensi, andava trascritto con tutta la lentezza e difficoltà del caso e con frequenti errori di interpretazione e copiatura.

Come va protetta una biblioteca e quali sono i "nemici" dei libri? I nemici sono il deterioramento dei supporti pergamenei o cartacei dovuti al tempo, alle muffe, ai batteri, ai funghi, agli incendi, a chi li maneggia senza le dovute attenzioni, ai ladri, ai topi, alla temperatura e all'umidità, alla stessa luce e radiazione luminosa...; l'elenco

dei nemici dei libri non è ancora completo, ma è già sufficiente per capire che la protezione degli stessi è una cosa complessa anche perché qualche altro elemento è, curiosamente, "nemico di se stesso". E' l'inchiostro che serviva per scrivere ma che era ottenuto con sostanze acide che intaccavano e intaccano i materiali organici come la carta e la pergamena.

Si pensi solo all'inchiostro ferrogallico che è un tipo di inchiostro che già in epoca romana era in uso in Occidente.

Si ottiene mescolando un estratto di "galle", escrescenze ricche di tannini che si sviluppano su alcuni alberi (per esempio la *gallozza* della quercia), vetriolo (solfato di ferro), gomma vegetale ed acqua. Le sue caratteristiche qualitative e di resistenza lo resero di uso comunissimo.

Ne esistono moltissime ricette ed i suoi componenti, in varia misura, sono stati utilizzati per un'enorme quantità di documenti manoscritti e stampati. È uno dei principali responsabili della corrosione del supporto nei tratti scritti o stampati, in quanto sostanzialmente "acido". Benché abbastanza stabile in alcune composizioni, a causa di alcune reazioni chimiche può produrre la "bruciatura" del supporto.

Molti disegni o scritti attualmente marroni erano originariamente neri, ed il mutamento di colore può accompagnare il processo degenerativo ed i possibili danni del supporto. Per la facilità di produzione ed il suo costo ridotto è stato utilizzato sino all'inizio del XX secolo.

Questo tipo di inchiostro penetra profondamente nelle fibre della carta, risultando quasi indelebile. Appena preparato, benché già nero, appare molto chiaro se steso su un supporto e comincia a scurire dopo un paio di secondi, con l'esposizione all'ossigeno atmosferico. In effetti, quasi tutte le antiche ricette prevedevano una preventiva esposizione ad una fonte di calore prima dell'uso, così da ossidare il composto.

La pergamena e la carta sono soggetti a naturale deterioramento; come conservarle? La pergamena è la pelle di un animale (pecora, capra, vitello) opportunamente conciata, depilata, dis-

seccata ed appiattita. La carta è ottenuta dalla deposizione e pressatura di fibre vegetali derivanti dalla macerazione del legno o degli stracci sempre secondo alcuni particolari trattamenti. L'ambiente stesso della biblioteca deve essere il più possibile asettico e protetto da rischi esterni: incendi, alluvioni, terremoti. Protetto dai furti, dall'uso improprio dei libri financo al loro uso eccessivo che inevitabilmente sciupa volumi già vecchi, delicati e fragili. Se un libro è fotografabile, e le foto sono tali da permetterne lo studio, la consultazione e la eventuale divulgazione in sostituzione dell'originale, lo stesso può essere gelosamente conservato in disparte. Ciò nonostante può rendere conosciuto tutto il suo contenuto: non solo il suo testo; le sue figure, le sue forme, il colore, la sua costituzione, il suo stato di conservazione.

Poco meno di due secoli fa nasce la fotografia, letteralmente lo "scrivere con la luce". E' una nuova tecnica che si avvale di campi differenti già dal suo nascere. Dall'ottica degli obiettivi, alla camera oscura, alle conoscenze dell'ottica geometrica, alla chimica delle sostanze sensibili alla luce, che sono in grado di reagire alla stessa e quindi in qualche modo di "registrarla". Dopo il periodo pionieristico della tecnica fotografica, già verso la fine del 1800 si ottengono delle ottime fotografie anche se la tecnica è ancora molto laboriosa; si costituiscono i primi archivi fotografici e le prime botteghe e l'uso della fotografia è anche scientifico e documentale oltre che artistico. Il consolidarsi del bianco e nero, le foto in posa immobili dei nonni che noi tutti abbiamo, la commercializzazione delle prime pellicole a colori verso il 1935, il perfezionamento e la standardizzazione di obiettivi, apparecchi fotografici, pellicole, sviluppi e quant'altro, verso il 1950 ci offre la possibilità diffusa di raggiungere eccellenti risultati fotografici generali ed anche nella riproduzione di opere librerie.

L'ulteriore progresso ci dota di materiale sempre più sofisticato e preciso avvalendosi anche dell'elettronica sino ad arrivare agli anni '80 quando si pensa di utilizzare la stessa tecnologia

delle telecamere ove il supporto fotografico non è più la pellicola ma un sensore elettronico che raccoglie l'immagine componendola in un reticolo ove esistono tanti punti ognuno dei quali può, indipendentemente dagli altri, assumere un colore ed una intensità. L'immagine si forma tipo mosaico e dal sensore, tramite microcircuiti, può essere immagazzinata, vista e conservata su una memoria tipo quella dei computer. Se le immagini prodotte dalle telecamere sono apprezzabili, perché in movimento, le foto con le prime apparecchiature digitali sono poco definite e di scarsa qualità e non insidiano neppure lontanamente le prestazioni offerte dalla pellicola. Inoltre i costi di questi apparecchi sono proibitivi; quelli professionali costano quanto un'automobile di lusso. Ma tutto evolve e negli ultimi quattro/cinque anni la fotografia digitale raggiunge e supera la qualità ottenibile dalla pellicola. Anche i prezzi scendono e già da qualche tempo la foto digitale è superiore, direi sotto ogni aspetto, a quella tradizionale. La praticità di poter vedere quasi subito la foto scattata, la sua memorizzazione su apposite schedine che possono essere lette dal computer e trasferire dati in ambo i sensi, il costo molto contenuto di una immagine digitale rispetto a quella in pellicola sono i principali punti di forza. Sono contenti i fotografi e lo sono pure gli archivisti.

Esiste oggi, grazie anche ai potenti computer disponibili e ad internet, la possibilità di fotografare in alta definizione (ossia con un dettaglio molto spinto) quei testi che meritano di essere manipolati il meno possibile ottenendo una copia fotografica di grande pregio e precisione che può sostituire in tutto il libro fisico. Attualmente, per dare un'idea di una foto ad alta risoluzione, fotografando una pergamena di mezzo metro di lato e sondando il particolare si riesce ad apprezzare, prima che l'eccessiva grana invalidi l'immagine, sino al singolo bulbo pilifero. La copia fotografica digitale può essere studiata, manipolata, trasmessa su internet, elaborata al computer o stampata nel numero di copie desiderato e senza mai diminuirne la qualità se si ha l'accortezza di

lu. Ille estre uenu. Cardes
nus, qd il mes nassures pro
qui soler estat latog dolater
riene chue trouue lameruo
ille chens chie bien estez en si
romes parcl quine mos. me
neysse separt no elle uos. as
arone que uosenues pdu.
laior doucet qd la compagne
des angles. tout hencur ter
riem.

Iancelot nose respondit co
me cil quoyant hate coro
qui noudrois bien estre mort
tullier leua ladem thomis
lire qd distant toutes les uille
mes que il onques set e plus
encore. lan lefouer toutes
noies si enrypis que il neloise
mes esgarder. et quan leuau
let estre la leue de dire lice qd
quel uelte suour bien que il
nelirespondra nul senua
tout son chemin. glane ne
regarde enquier amz senua
parmi la foreste prorant q
dolorissante soi et paure nostre
seignoz que il emant en
tel leu et en tel noie que pro
fitable soit al amme. Car ce
noie il bien que illarant de
muy ser enreste siecle que
se delaputre nostre seignoz qd la
misericorde nest trop grant
ilne poura uames auon pa-

ra uames auon pardom sie
aceste fin uenu que luan
de nelipot onques tant qd
le nel despleisse. orendroit al
ses plus.

Qulan il or cheuanchi tor
des usque abore de midi si
uoir deuauit iu une petite
maison hors de chemin qd
ne celle part. Cil sorbiez
que ce estre hermitage qd
il est dusque l'ancenus suoit
que ce est une petite chapelle
et une petite maison deuauit
alentre. se scote un uelche
me nestre dune route blam
che ensenblance come de re
ligion; et feissoit d'iel trop
merueilleuz. et dissoit bian;
fire dig por qoi auer uoz foyez
et cil iluoy. uoir stronguement
seruisez et estoit tenuauie
por nostre amos si con le cui
quand lan ne uoit plo et le preu
come s'endem silencie prie
prie grant. ille salut et lade si
ne diez uoz grant. fare chie diez
lefase fer uprouedome que
se il neme garde adpries le cui
que li benemis me poura legi
creman ser prendre et diez
nos ger doupering qd ou nos
estre. cil certes uos enrestes
plus mauvais que chie qd
je sacchie quant lan ente

ce que l'pseudome hdir fide
scant & pense que il en son
partua hui mesme le conse
illera, tel prouidome que bie
le conoist tel est ausi as paroies
que illi adies, lors atache son
cheval au arbre, au auant
qu'oit devant le mire ou mons
ste, qui gisent mort un meil
home touz chevus usq; de

me mort, selon dieu q selec
orde. Car en ce le roul que
nos ueel ne puet nus reus
hommes comul estoit morir
qui nee religion en traue
& force ser le bien que li bene
mis lui fet cest assur par
qu'il est mort si est trop grā
domages ce me semble. Car
ula demore au menescam



chemise blanche a dehes & de la
lui auoir une heire, nspire & po
ignant, quinr une uoie es
sie meruoille de lamort acc
pacudome.

Lot fistier q demanda conse
il est mort & l'haide s're ch
ie ne sait mesme uor quel mest

plus de xxx. mi. hermites en
cesto hermitage, pris du se
lanc, cest de mage mesme le
trop grā, & de ce quilla son
seruie pardun. qde ce que en
cel l'age est souprise d'alec
los entre l'pseudome en la
pelle & prent un lant q auant le

FERDINAND V.

uina sauente clementia. electus Romanorum Imperator semper Augustus ac Germanie. dux Styriae, Carinthiae, Carniolae, et Wirttembergae etc: Comes Tyrolis et Goritiae etc: Nec spiritualibus Vicario seu officiali generale aut ille vel illa, ad quem uel ad quos uis in ista per liberam resignationem ultimi illius successoris Prostogteri Christophori P. pro iure patronatus nobis tanquam Ducis Carniolae competente. Deo: tuus ac uobis morum, doctrina, et cultus Divini zelos; eadem digno testimonio permultum nobis laua et pro sufficienter presentato haberi uolumus. Deo: tuam et utas benignè requiri recte instituatis, dandas illi possessionem realem et aetualē cum fructuē, et buscungā. Harum testimonio litterarum manu nostra subscriptarum scilicet mox sexi, Regnum nostrorum Romani septimi, Hungarię octau-

Ferdinandus

Boat: lib: Baro
de Verdenberg: nph:

Presentatio pro Michaeli Blasich

Lettera di presentazione per la nomina del parroco di Kamnik (Slovenia), anno 1626. Dall'Archivio della Curia di Udine.

SECUNDVS DI

Vngaria: Bohemia: Dalmatia: Croatia: Sclavonia: et c: Rex: Archidux: Austria: Dux: Burquin:
 ierendo: Anthonio: Grimanii: Patriarche: Aquilegiorum: Principi: deuoto: nobis: dilecto: et: ipsius: in:
 iuuentandi: ad: infra scriptam: Parochiam: pertinet: gratiam: nostram: et: omne: bonum: Cum: Parochia:
 Vanchelij: pro: tempore: uacet: nos: uolentes: illi: ruerus: de: alio: idoneo: sacerdote: respectum: esse:
 deuolum: nostis: dilectum: Presbyterum: Michaelim: Walich: uel: uinum: ab: eximia: iucquitate:
 latum: presentandum: duximus: ueluti: cum: hisce: nostris: literis: in: DCI: nemino: presentamus:
 nre: ut: dictum: Michaelim: Walich: de: memorata: Parochia: iuuentatis: et: ceteris: ut: mo:
 emolumenterum: omnium: perceptione: In: conterarium: facientibus: non: obstantibus: que:
 unicarum: Vienna: die: decima: Januarij: Anno: Mille: sexcentesimo: Reges:

10
1626

Ad mandatum Saerae Casarea:
 Maiestatis proprium?

asperus Frey

mantenere intatto l'originale digitale e di salvare separatamente le eventuali successive elaborazioni. Questo era abbastanza possibile anche con le foto tradizionali ma sicuramente più complesso, più costoso e meno veloce.

L'opera di digitalizzazione dell'Archivio Diocesano è senz'altro meritaria, anche se per ora è parziale, e permette di fermare per sempre il deterioramento delle opere manoscritte e librerie a patto che il singolo fotogramma - ora divenuto opportuna sequenza numerica e che è visto dal computer come un oggetto chiamato "file" - sia anche un domani leggibile, interpretabile e trascrivibile in quella precisa immagine su un monitor o in quella stessa immagine impressa dalla stampante. Nel mondo informatico, nel quale ormai viviamo, sono fondamentali degli standard (o protocolli) precisi. Questi standard sono le chiavi che ci permettono di interpretare una sequenza di numeri e quindi degli oggetti generici.

Se anche, oltre alla fotografia digitale vera e propria, debbo conservare e saper utilizzare dei programmi e delle informazioni aggiuntive mi accorgo che vale ampiamente la pena sia per me oggi che per un mio discendente domani. E' ovvio che il libro fisico, che io ho oggi digitalizzato, continua ad essere custodito, curato ed eventualmente restaurato. La sua copia fedele digitale lavora per lui senza subire alcun deterioramento. Il rischio che un "file" possa perdere o deteriorarsi viene preventato facendone delle copie di sicurezza su supporti opportuni quali i cd-rom o dischi fissi.

Altro elemento di aiuto allo studioso è quello di poter elaborare l'immagine digitale con dei programmi che sono di uso abbastanza comune e che permettono di variare i parametri di una foto quali la luminosità, il contrasto, il colore, la filigrana, il tono, le dimensioni e molti altri ancora. Come detto queste variazioni sono reversibili; quindi se, ad esempio, sto interpretando un testo posso disporre contemporaneamente di più stampe o aspetti della stessa immagine: una più definita, una più contrastata, una meno luminosa... e la mia interpretazione ne può trarre giovamento.

Questo, per sommi capi, fino ad oggi. La scienza e la tecnologia imprimono un'accelerazione quasi impensabile alla nostra vita e al nostro lavoro: negli ultimi cinquant'anni, a livello scientifico, c'è stato lo stesso sviluppo che troviamo dalla preistoria al mondo moderno e, forse, di più. Probabilmente affronteremo meglio il nostro futuro se sapremo possedere anche il nostro passato inteso come il rispetto e la conoscenza della nostra storia, delle nostre genti, e della nostra tradizione e cultura.

Stefano de Colle (1965). *Fin da giovane, oltre che alla fotografia tradizionale, si dedica anche a quella scientifica. Dopo aver conseguito il diploma presso l'Istituto Tecnico Nautico di Trieste, consegue, presso l'Università di Udine un diploma sperimentale in informatica, aerofotogrammetria e sistemi informativi territoriali. Vince il concorso presso l'Aeronautica Militare come ufficiale meteo. Alla scuola di specializzazione in geofisica approfondisce la fotografia satellitare e l'interpretazione cartografica. È invitato all'aeroporto di Verona - Villafranca dove tiene dei corsi di fotografia. Acquisisce il brevetto di volo in aerostato a Barcellona. Nel 2002 viene chiamato all'Archivio Storico Diocesano di Udine per fotografare dei manoscritti musicali del 1700 e da allora ricopre l'incarico di fotografo ufficiale degli archivi. Per oltre 10 anni è stato il fotografo ufficiale dell'Arcidiocesi di Gorizia.*

Il tempo delle mistificazioni

Carlo Aletti

Il secolo che ci siamo appena lasciati alle spalle può essere considerato l'era delle contraddizioni artistiche e culturali.

Le molteplici correnti di pensiero che si sono confrontate, e spesso scontrate, nel tentativo di dare una nuova linfa vitale al grande albero dell'arte, hanno in realtà generato un mostro incontrollabile fatto di mistificazioni, strombazzamenti intellettuali e mercificazione della creatività, ovvero la cultura dell'effimero.

In una riedizione della Genesi si legge: "Poiché vedi i pittori plasmare sulle icone il colore, i maestri la cui arte sapienza ha educato, le cui mani scelgono le multicolori droghe mescolandole or più or meno, con armonia, e ne compongono forme simili a ogni cosa, creando alberi, uomini, donne, fiere, uccelli, pesci nutriti dall'acqua, e gli Dei perenni primi per rango: fa' che nella mia mente non ti si insinui l'errore che sia altro che luce la fonte degl'innumerevoli mortali, e scorgi in trasparenza gli elementi. Hai udito la parola di Dio.".

In queste parole si individua l'archetipo dell'arte, si legge il profondo connubio che ha da sempre legato l'artista al colore e alla natura, si comprende come la tavolozza del pittore sia intimamente legata a quella su cui l'alchimista esplorava le meraviglie del creato.

Gli antichi sapevano che nell'ordinata danza delle forme sulla tela si ordinava il flusso del caos, si cercava l'intuizione intellettuale dell'idea con il rigore che contraddistingue il sapiente; solo attraverso il sacrificio personale l'artista poteva raggiungere l'opera geniale e il tempo avrebbe inevitabilmente scoperto le mistificazioni.

Così nella letteratura la *"Laura"* del Petrarca è l'*aura* ovvero l'*aria*, che a sua volta è lo spirito della sapienza ed è anche l'*aria* impregnata di fuoco che plasma la materia.

I riferimenti alchemici che troviamo nelle opere d'arte del passato sono così innumerevoli che non basterebbe un'intera enciclopedia per elencarli, ma per comprenderne i significati più nascosti occorre munirsi di una forte autodisciplina, una caratteristica che non fa più parte del nostro tempo.

Oggi raccogliamo l'eredità di un novecento fisicamente materialista che ha privilegiato (e privilegia) il baronato dei critici e dei tuttologi, opinionisti a pagamento che dietro al fiume inarrestabile di parole nascondono il nulla.

Oggi si scrive e si parla di tutto e su tutto volgarizzando la creatività nella celebrazione del banale quotidiano, dimenticando che l'individuo è il vero motore dell'universo, e ancora è l'intrinseca bellezza della natura che paziente aspetta la sua nuova era, bella e terribile in egual misura.

La natura è femminile e l'ultimo figlio partorito è l'uomo, una specie così inferiore alle altre e talmente disarmonica rispetto alla vita da essere vicina all'estinzione.

La crescita esponenziale dell'imbecillità umana si riscontra nelle guerre, nei genocidi, nella fame nel mondo, nelle prepotenti lobby di potere, nell'esasperazione dell'apparente benessere delle masse, nel consumismo sfrenato e irriverente, nella violenza opprimente simbolo del nostro secolo, nella continua perdita di quei valori etici e morali che saranno testimoni di un popolo annichilito dall'ignoranza della sua presunzione.

L'arte era la rappresentazione della bellezza e dell'armonia, sosteneva l'umanità correggendola negli errori, sapeva essere nutrimento e dissetante acqua sorgiva allo stesso tempo, ma poteva anche insorgere con veemenza ispirata in difesa delle giuste cause; nell'antica Grecia celebrava il coraggio e l'abnegazione, nel mondo egizio

la vastità del firmamento, nell'impero cinese la saggezza genetica di un popolo millenario che nulla aveva da spartire con l'ottusità del popolo Maoista. Ma noi oggi chi siamo? Viene chiamato maestro un creatore di moda con un'operazione di marketing tale da elevarlo al rango di genio della creatività; credendo nella provocazione, si esalta la merda d'artista in barattolo (Manzoni) o il taglio nella tela di Fontana come l'ultimo confine dell'arte ma dimenticando che di tagli nelle tele Fontana ne fece tantissimi vendendoli a caro prezzo e con essi vendendo anche se stesso al popolo dei mercenari. In un tempo lontano i saggi si isolavano in meditazione rifuggendo la gloria e le tentazioni di un mondo che già allora consideravano in declino, questo rifiuto della società non era apparentemente produttivo ma si presentava come l'unica possibilità per non incorrere in tentazioni; come a dire: "l'uomo è debole". Oggi il mondo occidentale (e anche l'Oriente si adeguà) si crede libero perché può apparentemente scegliere e organizzare vizi e bisogni, ma non tiene conto degli invisibili burattinai che governano con macchiavellica insistenza i simboli del potere effimero e della vanagloria. Toccare i mostri sacri dell'arte contemporanea è quantomeno pericoloso sia come operazione culturale sia come opinione personale. I termini metafisici dell'unione delle creature all'assoluto sono l'elemento che modella il macrocosmo e che nell'essere umano diventano la creatività e la fantasia intellettuale. Partendo da queste considerazioni fare un'analisi critica significa entrare nel labirinto dei pregiudizi inconsapevoli e delle contestazioni accademiche; un labirinto pieno di trabocchetti che sconfinerà inevitabilmente nella polemica, ma anche nei vangeli si legge che: "la lampada del tuo corpo è l'occhio. Se il tuo occhio è semplice, tutto il tuo corpo sarà splendente".

L'idea che nasce nell'artista una volta realizzata vive di luce propria e diventa patrimonio dell'umanità sublimandosi nella memoria del tempo, ma prima cresce dalle radici più profonde dell'anima attraverso percorsi tormentati e irti di difficoltà che nulla lasciano al caso.

Almeno così era un tempo! Oggi i pittori, quelli che ancora usano i pennelli, invadono le piazze, le gallerie e i musei con croste d'immondizia incorniciata, usano fiumi di colori scadenti verniciando di presunzione le loro opere, ma quale di questi pseudo-artisti sa che per esempio un colore a base di solfuro di cadmio si altera mescolato con altri a base di piombo? Le opere spazzatura sono presenti in tutti i rami dell'arte, cinema letteratura musica pittura, tutto viene travolto dalla banalità, sono ormai pochi colori che creano partendo da solide fondamenta, e nelle contraddizioni che ormai dominano il nostro tempo questi ultimi diventano i reietti.

I pigmenti una volta erano i PHARMACA e i VENENA ed erano usati sia per dipingere che per curare; i pittori apprendevano formule e tecniche nelle botteghe d'arte e sapevano che scienza arte e filosofia formavano la triade magica, il numero perfetto, la fonte delle cose. Come alcuni pigmenti variano il loro colore toccati da una spatola di ferro, così l'uomo si allontana sempre più dalla conoscenza. Nel *Louis Lambert* di Honoré de Balzac alla XVI massima si legge: "I più bei generi umani partono dalle tenebre dell'Astrazione per giungere ai lumi della Specialità".

Soltanto osservando con occhi puri la nascita d'un fiore, o lo splendore di un corpo armonico, o ancora la potenza di un fulmine che vive e muore nel suo spasmo folgorante, possiamo comprendere cosa sia la vita. Noi viviamo di luce: la radice dalle tenebre della terra diventa stelo e poi fiore o grano o albero maestoso, la luce è il perno dell'universo, la linfa che genera la vita, a sua volta quest'ultima crea la Specialità. Ancora una volta la magia dell'arte si fonde con quella alchemica!

Nell'induismo la luce ha TRE significati: *meraviglia, conoscenza e beatitudine*; nell'ebraismo Dio agisce tre volte, *forma, delimita e ordina le cose*; nel Cristianesimo il Padre è la *potenza*, il Figlio la *sapienza* e l'*esistenza* – somma delle prime due – è lo Spirito. Nel quadro *Monaco in riva al mare* di Caspar David Friedrich, la triade terra-acqua-aria domina incontrastata la scena, il monaco invece è una piccola figura d'uomo im-

potente di fronte alla grandezza della natura; la genialità di quest'opera che risulta essenziale nel suo quasi monocromatismo è evidente nell'immediata comprensione tematica ed emozionale che comunica agli osservatori.

Ci si domanda come abbia potuto l'uomo moderno dimenticare di essere figlio del creato e, come tale, soggetto alle sue regole.

Oggi il nuovo credo si individua nella sovraffusa ricerca di una tecnologia esasperata che ha prodotto enormi squilibri nella società umana; da una parte troviamo popoli alle prese con la quotidiana necessità di procurarsi il cibo, dall'altra il consumismo frenato che genera profonde differenze sociali e sacche di povertà ed emarginazione sempre più evidenti. La popolazione mondiale cresce in modo esponenziale avvicinandosi pericolosamente al traguardo della saturazione. In questo totale disequilibrio delle risorse l'antica sapienza viene continuamente sostituita dai falsi Dei e dalle mistificazioni intellettuali fatte di immagini e programmi televisivi che soprattutto educano i bambini al culto dell'effimero. La comunicazione viene manipolata dai media formando un'incoscienza collettiva a scapito dell'idea individuale e queste parole diventano una flebile voce nella tempesta.

La mistificazione ormai contamina ogni settore come un virus informatico. Le guerre che in continuazione infestano il mondo vengono incornicate dai media con i termini-pace, missioni di pace, conferenze di pace, tregua per le vittime ecc., ma gli interessi internazionali che da sempre gravitano attorno ai conflitti sono tali da far assumere una nota stonata alla parola pace; diciamo le cose come stanno, tutto è condizionato dai soldi e dal potere!

L'interesse sui pigmenti da parte dei pittori cominciò a diminuire prepotentemente con l'avvento dell'impressionismo per sparire del tutto alla fine dell'ottocento. Un esempio eclatante è dato dai GIRASOLI di Van Gogh; oggi l'opera si presenta con colori spenti poiché il giallo di cromo usato originariamente si è alterato modificando il senso originario che l'artista voleva infondere alla tela.

Van Gogh molto probabilmente sapeva di questa caratteristica; in una delle lettere al fratello Theo scrive che: "tutti i colori che gli impressionisti hanno reso di moda sono instabili, quindi a maggior ragione non bisogna aver timore di tenerli in modo troppo crudo... il tempo ne ammorbidirà i toni anche troppo".

L'artista era probabilmente in buona fede, ma questo non giustifica la superficialità con cui furono affrontate le questioni tecniche inerenti ai pigmenti. Conosco personalmente pittori anche di grande fama che usano i colori più scadenti e meno costosi presenti sul mercato! Il colore ha assunto nel mondo moderno significati profondamente diversi; fino alla seconda metà dell'ottocento le problematiche inerenti i pigmenti usati in pittura hanno dato non pochi grattacapi di ordine tecnico, la stabilità nel tempo era uno dei problemi più frequenti. Con l'avvento della rivoluzione industriale e il progresso della chimica le cose sono cambiate e oggi abbiamo prodotti di fascia alta che offrono ottime garanzie di durata nel tempo, ma per paradosso non si dà più importanza alla longevità delle opere, il concetto stesso di opera d'arte è stato stravolto. I capolavori del passato sono riprodotti nelle biblioteche di tutte le case, sono appesi come riproduzioni sulle pareti domestiche con colori che variano da stampa a stampa e che non rispecchiano (cosa peraltro impossibile) l'originale. Il museo diventa quindi un luogo sacro dove i visitatori entrano con timore reverenziale ma anche con la curiosità di chi vuole usufruire non dell'immagine in se ma dell'oggetto di culto. Chi, dopo aver visto su un libro d'arte la riproduzione della *Calunnia* del Botticelli, entrerà agli Uffizi rimarrà profondamente deluso di fronte alle piccole dimensioni dell'opera senza averne minimamente compreso il profondo significato. Se la fotografia che al suo apparire tanta paura aveva fatto alla pittura avesse supportato la sua sparizione a favore del digitale...

Oggi il digitale è una delle componenti più importanti del mondo dell'effimero, ci introduce in realtà virtuali sofisticate e non prive di un fascino occulto che fa sempre più presa sulle masse, la

globalizzazione delle nostre paure ancestrali e la loro mercificazione ci pone in una condizione di schiavitù indotta dalla quale è impossibile liberarsi, il rifiuto di questa società da parte dell'eremita diventa una falsa questione sociale e come tale viene assorbito dai media riconducendolo nella "normalità" "delle piccole anomalie. Su questo argomento la supponenza dei tuttologi è proverbiale!

Sul desktop del nostro computer possiamo infilare l'immagine di un paesaggio marino o di una donna nuda oppure la Tempesta del Giorgione e cambiarla quando ne siamo stanchi, produciamo e modelliamo il nostro piacere senza renderci conto che manipoliamo surrogati scadenti di originali che non sappiamo più riconoscere. In questo contesto l'eremita diventa inevitabilmente un perdente.

...Il mondo che sembra distendersi davanti a noi come terra di sogno, così vario, così bello, così nuovo, non ha in realtà gioia, amore, luce, o certezza, pace o sollievo alla pena; e noi siamo qui come su una piana che imbruna percorsa da confusi allarmi di lotta e di fuga in cui eserciti inconsapevoli si scontrano nella notte. (Matthew Arnold).

Carlo Aletti: Nato a Milano il 1 gennaio 1950. Nel capoluogo lombardo consegue il diploma in pianoforte e contemporaneamente si iscrive al Liceo Artistico prima e all'Accademia di Brera poi. Nel 1968 fonda il circolo culturale "Il Salice" ed è presidente della sezione giovanile della Famiglia Artistica Milanese. Nel contempo conduce un'intensa attività musicale prima in varie formazioni, poi solo come compositore. Dall'Accademia in poi segue un lungo periodo di personali, in Italia e all'estero dove ottiene numerosi riconoscimenti. Nel 1982 il Comune di Milano gli dedica una grande antologica al Museo della scienza e della Tecnica "Leonardo da Vinci". Dal 1987 vive a Udine e lavora nel suo eremo di Clastrà di San Leonardo nelle Valli del Natisone. Molti critici hanno scritto di Lui sul Corriere della sera, La Notte, il Giorno. È presente

in numerosi cataloghi italiani e stranieri. Ha ottenuto, dal 1975 ad oggi numerosi riconoscimenti e ha vinto numerosi concorsi (1° premio assoluto "Arma di Taggia" - Imperia; 1° premio assoluto "Jouan les pins - Francia; 1° premio assoluto "Entoria Shopping 1974" - Milano; 1° premio assoluto "Crema nell'Arte" - Crema; 1° premio assoluto "Pulcheddu d'oro" - Palqu-Nuoro; 1° premio assoluto "Rio dell'Eremo" - Forlì; 1° premio assoluto "Il pennello d'oro" - Imperia. Dal 1974 ha tenuto numerose personale a Milano, Casinò di Jouan Les Pins- Francia, Lugano-Svizzera; Spoleto; Udine, Cividale del Friuli, Tarcento, San Daniele del Friuli; Parlamento Europeo- Bruxelles, Maiano. È docente di Disegno e Storia dell'Arte presso i Licei Linguistico e Socio-Psico-Pedagogico di San Pietro al Natisone, annessi al Convitto Nazionale "Paolo Diacono" di Cividale del Friuli (Udine).

L'universo personale nel pensiero di Pierre Teilhard de Chardin

Fausta Germano

La produzione, filosofico e teologica, ma anche strettamente scientifica – cioè soprattutto di carattere paleontologico-naturalistico – di Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955) ha dato luogo nei decenni passati a discussioni molto accese e a valutazioni tra le più varie e contrastanti, *intra et extra moenia*. Ciò non ha agevolato e ancor oggi non agevola di certo l'intento di ricostruirne e comprenderne il pensiero o parti di esso. Tuttavia, le polemiche, non di rado feroci, suscite dalla sue opere, negli ultimi anni sono quasi venute meno. E questo mutato e rasserenato clima può esser propizio per una attenta riconsiderazione, cioè condotta *sine ira et studio*, delle sue posizioni. Il fine di questa ricerca è appunto quello di una rilettura, il più possibile destituita da precomprensioni di carattere polemico, di uno degli aspetti centrali della sua, per così dire, *Weltanschauung*. Si tratta, in particolare, del significato effettivo della sua concezione evoluzionistica dell'universo da porre necessariamente in stretto rapporto con la tematica della creazione e della persona. In altri termini, si tratta dell'universo personalistico teilhardiano, il cui principio fondamentale poi trova concreta applicazione ad esempio nella celebre dottrina del “*Christ universel*”, cioè nel pancristismo o meglio nell'idea anche blondiana di Cristo come *vinculum vinculum o liant universel*. Scopo di queste pagine è, quindi, quello di cercare di rivisitare, per poi enunciarlo e metterlo adeguatamente in risalto – sia pure nei limiti di una ricerca non a vasto raggio e soprattutto che non avanza e non può avanzare la pretesa di assumere un carattere esaustivo – uno dei capisaldi strutturali della pagina teilhardiana. E tutto ciò verrà svolto facendo proprio un atteggiamento metodologico

di tipo sincronico, sia pure tenendo presente la diacronica successione delle sue opere più significative, non comunque di stretta natura tecnico-scientifica che qui verranno lasciate da parte.

1. TEILHARD E L'UNIVERSO PERSONALE

1.1. L'EVOLUZIONE COSMICA

Per far questo, però, non basta prendere in considerazione l'uno o l'altro dei numerosi testi di Teilhard, l'uno o l'altro dei suoi molteplici e vari aspetti. Il suo è un pensiero sintetico e compatto sin dagli inizi. E perciò la sua indagine scientifico-naturalistica e teologica si amplia ben presto, allargandosi, con rigorosa consequenzialità logica, alla scoperta della noosfera e alla mistica pancristica. È bensì vero, come è stato giustamente detto dal suo fratello Henri de Lubac, che “l'ordinamento della dottrina” non sempre è perfettamente riuscita in lui ed egli stesso, poi, non si è assunto sufficientemente l'impegno “di ordinare il risultato della sua riflessione metodologica in un tutto per affidarlo alla critica”. Ciononostante, la “ispirazione profonda”, da raccogliere a volte in indicazioni fornite in ordine sparso, e con un linguaggio non sempre coerente, emerge con bastante chiarezza. Tanto che, per far proprie ancora una volta alcune considerazioni di Henri de Lubac, da più parti visto come il suo più autorevole commentatore da un punto di vista filosofico-teologico, e che si avvalso nella sua pluridecennale ricerca di tutta una enorme congerie di materiali inediti e di carteggi, oltre che di un consolidata conoscenza personale dell'autore oggetto di studio, il Padre Teilhard costruisce una nuova coscienza dell'evoluzione, che si riassume nella ‘legge di accrescimento della traiettoria umana’.

1.2. I PRIMI SCRITTI

Il suo Mondo... è ‘il Mondo della Scienza attuale, esattamente rovesciato’. Egli attua, con piena coscienza, una completa revisione o “inversione della cosmogonia”, ossia un totale ribaltamento di prospettiva dall’entropia fisica e materialistica all’uomo come *centro di prospettiva*. E, infatti, Pierre Teilhard de Chardin, a cominciare sin dai suoi scritti del tempo della prima guerra mondiale, ossia dai saggi su *Mon univers* (1918), *Forma Christi* (1918) e su *L’Elément universel* (1919), ma anche, ad esempio, in un altro testo successivo, significativamente intitolato *Esquisse d’un Univers personnel* (1936) o *personalista*, parlando dell’evoluzione naturale, illustra il rapporto che intercorre tra ciò che è Personale e ciò che è Universale, tra l’Universo cosmico e l’azione umana personale. E nel farlo gli pare che quest’ultima sia “complètement satisfaisante et consciente... elle s’accomplit en union avec l’achèvement de toute perfection cosmique”. Al punto che può e si sente in dovere di affermare, nello stesso testo sopra citato, cioè *Mon univers*, e senza le usuali ambagi gergali, che: “tout le problème, tout l’intérêt et le charme, aussi, de ma vie intérieure, on consisté, et consistent encore, à conjuguer en moi les influences issues de l’un et l’autre Centre (Dieu et le Monde), ou plus exactement à les faire coïncider”.

Il *terminus a quo*, da cui prendere l’abbrevio, quindi, per la nostra ricognizione critica si dilata e retrocede così agli anni 1916-1919, perché l’antropologia teilhardiana si apparenta, e geneticamente, con la sua cosmogenesi, proprio perché, come giustamente è stato rilevato, in lui “l’uomo è veramente la chiave delle cose e l’ultima armonia, il nodo dell’universo, intorno al quale gli elementi del mondo si distribuiscono in modo centrico”. Teilhard ha così riabilitato un neoantropocentrismo di evoluzione, che sfocia in una sintesi, in cui il cosmico e l’umano, il cosmico e il cristico – che paolinamente, in quanto realtà teandrica e *pantokratica*, è coestensivo al cosmo – trovano il loro giusto posto. Una sua lettera, di recente pubblicata e indirizzata al suo confidente

per antonomasia ed amico intimo, cioè Auguste Valensin, mostra con dovizia di particolari come questo *lien* emerga e si costituisca ben presto in lui e, poi, come esso rappresenti uno dei tratti più distintivi della sua intera produzione. Da Parigi, in data 20 ottobre 1920, invero, Teilhard, rivolgendosi all’amico Auguste, e trattando della nozione di creazione, scrive che essa è strettamente correlata al discorso antropologico; anzi, l’evoluzione della vita terrestre viene ad essere una funzione della evoluzione cosmica presa nella sua intierenza. Non è possibile allora fare se non un discorso di tipo pleromatico-evolutivo. Egli afferma, non a caso difatti, che la stessa ricerca scientifica: “découvrant l’Homme au centre d’un rayonnement de spiritualité croissante, nous renseigne réellement sur les conditions ontologiques de notre apparition; je crois que ce n’est pas seulement par rapport à notre connaissance, mais par rapport à notre essence que les êtres sont ainsi ordonnés et hiérarchisés. La structure de l’Univers, même vu de dedans, me paraît exprimer certaines conditions absolues de l’être participé”. Proprio per questo è da aggiungere, quasi a mo’ di corollario e sempre secondo Teilhard de Chardin, che “la considération du ‘Tout’ s’imposerait de toutes parts à la pensée et au dogme; le ‘Tout’ serait comme une dimension nouvelle à laquelle il faudrait réadapter tous nos concepts, et dans laquelle seule ceux-ci prendraient leur intelligibilité vraie. Alors on pourrait dire qu’il n’y a pas de philosophie ‘de individus’, ‘de singulis’, aucun concept ne valant rigoureusement que pour le Tout”.

2. IL VINCULUM CRISTICO O UNIVERSALE CONCRETO

2.1. IL VINCULUM CRISTICO

Come immediata e rigorosa conseguenza logica, da quanto fin qui esposto emerge che personale è ciò che realizzando il più possibile il proprio carattere diviene universale. Questo viene ad essere l’aspetto che caratterizza la personalità. Per far comprendere come questo possa e debba intendersi Teilhard de Chardin si avvale dell’espressione *universale concreto*. In

altri termini, dice che il principio primo è quello dell'unità del Tutto, sia pure in continua evoluzione. Nell'Universo tutto si evolve e si trasforma verso un unico punto omega, che è poi anche il principio-alfa, cioè Cristo. E perciò si può parlare di un *universo cristificato* oppure di un *Cristo universalizzato*. Tanto che per Teilhard “*l'Univers, dans son opulence naturelle et son réalisme impressionnant, ne s'achève que dans le Christ*” o, ancora, “*je vois votre Chair se prolonger dans l'Univers entier et s'y mêler, de façon à en extraire tous les éléments utilisables*”. L'unità, quindi, è dovuta al fatto che Cristo, in quanto realtà teandrica, è questo universale-concreto. Egli è il *vinculum vincorum* o secondo la dottrina paolina colui *in quo omnia constant. Primogenitus omnis creaturae*. E questa relazione, che ha il suo modello esemplare in Cristo e nell'incarnazione del Verbo, è la stessa che intercorre tra personale e universale, è l'universale-concreto. Secondo Teilhard, proprio per questo, Dio è la “*Personnalité universel*”, non comunque da intendere come una realtà che ha il suo fondamento a partire dal basso, ma viceversa riceve tutto dall'alto. E perciò l'inversione dei due termini non è possibile, proprio perché “*le 'Personnel universel' est le 'Personnel supérieur'*”. Si tratta, più precisamente, di un “*Univers personnel*” che non è qualcosa di mitologico, di impersonale, ma che “prende un volto e un cuore... si personifica. Non, beninteso, divenendo una Persona, ma facendosi carico, nel cuore medesimo del suo sviluppo, dell'influenza dominatrice e che unisce di un focolaio di energie e di attrazioni personali”. E a tal riguardo egli non esiterà a parlare, sin dai primi scritti, della evoluzione della vita cosmica e antropologica in termini altamente entusiastici come di una “*sainte Evolution*”. E proprio Cristo, il “*Christ universel*” della Chiesa, della Tradizione e dell'annuncio biblico, che si è incarnato, è il legame vivente ed esemplare di questo unione cosmico-antropologica, per così dire il primogenito di questa sintesi sia universale che personale. Teilhard de Chardin a questo riguardo non ha mai avanzato, e soprattutto non ha mai inteso

proporre la tesi di una cosmogenesi “*créatrice du Christique et de la Christosphère*”, come gli è stato a torto rimproverato anche da Jacques Maritain. Egli ha piuttosto cercato di dimostrare che la cosmogenesi e l'antropogenesi si compiono e si risolvono nella cristogenesi o, meglio, che la cristosfera è il termine ultimo della noosfera, nel senso dell'assioma teologico classico formulato da San Tommaso, e dopo di lui salmodiato da frotte di teologi neoscolastici e non, che *gratiam perficit naturam*. E allora vi è una integrazione del naturale nel soprannaturale, e non viceversa una riduzione naturalistica del secondo termine al primo.

2.2. LE LEGGI QUALITATIVE DI ACCRESCIMENTO

Proprio per questo la scienza positivisticamente intesa, ossia il positivismo o *tout court* il cosiddetto scientismo, con la sua impostazione matematizzante, presunta incontrovertibile e arroccata in una *turris eburnea*, con le sue indagini di carattere esclusivamente quantitativo, ferreamente regolate dalla legge del numero e della superficie, viene ad esser messo decisamente in questione. Viene, in altri termini, ad essere dilatato, attraverso la determinazione delle cosiddette leggi qualitative di accrescimento, il moderno concetto di scienza, e ciò proprio dall'interno delle scienze naturali. E soprattutto viene ristabilito il legame tra la Quantità e la Qualità, in un *vinculum* in cui antropologia e cosmologia si uniscono e si implicano vicendevolmente. Ed egli percorre questo itinerario proprio, come si è già detto, con la individuazione e l'elaborazione delle *leggi qualitative di accrescimento*, che da un'ottica positivistica o scientifica, che si basa esclusivamente e non concepisce altro criterio che quello della quantità e della misura, costituisce a tutti gli effetti una eresia. Supera così la mentalità matematizzante degli scienziati e la loro analiticità, annullando la parete divisoria che era stata stabilita tra il sapere delle scienze della natura e la conoscenza dell'uomo, con una trasformazione dall'interno della scienza moderna. Egli reputa inammissibile la loro separazione in

comportamenti stagni, giungendo ad una filosofia della natura di tipo induttiva, in cui trova posto e giustificazione una sintesi tra antropologia e cosmologia, scienza e filosofia, scienza e teologia. Ma soprattutto non riconosce alla scienza analiticamente intesa e perseguita alcuna validità probante.

2.3. L'UNIVERSALE CONCRETO

A prima vista, perciò, Teilhard de Chardin offre l'impressione di concentrare e risolvere tutto quasi panteisticamente nella Storia o in una Evoluzione amorfa e materialistica, che viene definita addirittura santa. E di conseguenza in lui sembrerebbe non esserci affatto posto per l'uomo individuale, cioè per la persona singola. E per questo motivo alcuni critici hanno avanzato contro Teilhard proprio tale obiezione. In particolare, essi gli hanno contestato un certo disinteresse nei confronti delle persone concrete e del dramma di ogni destino umano. Tuttavia, numerosissimi suoi testi attestano proprio il contrario. In essi, infatti, egli si esprime in termini profondamente umani circa la storia segreta delle anime, che non è quella sociale o collettivistica e non è riducibile ad essa. Nel trattare del Dio persona della rivelazione, che constata essere “*la notion la plus opposée, et la plus antipathique, en apparence, à la pensée scientifique contemporaine*”, egli lo contrappone all'Assoluto impersonale, considerando quest'ultimo come l'errore più pernicioso che possa esserci e non risparmia energie nel combattere il complesso anti-personalista, con una battaglia a favore del Dio personale, in ciò in sintonia anche con il poeta Claudel. Parla e ripetutamente perciò dell'universo che si personalifica e che è “*une immense chose, où nous serions perdu s'il ne convergeait sur le Personne*”. E ciò è da intendere non nel senso che esso divenga una persona, ma per affermare che vi è in esso, cioè nell'universo, agente e operante “*l'influence unifiante du Foyer de toute énergie personnelle*”. E questo *Foyer* di personalizzazione, e non di anichilimento e dissolvimento in un Tutto amoro e anodino, non è altri se non Dio, il Dio trascendente del Cristianesimo, perché per Teilhard de

Chardin soltanto il Cristianesimo, “*seul, absolument seul, sur la Terre moderne, se montre capable de synthétiser dans un acte vital le Tout et la Personne*”. E questa convinzione attraversa e pervade intimamente tutta la sua produzione scientifica e non dagli inizi alla fine della sua vita. Non c'è, infatti, opera in cui in un modo o nell'altro questa sua profondamente radicata convinzione non emerga. Si tratta, in altri termini, dell'idea di un “*Christ universel*” o, meglio, in senso più strettamente filosofico, dell'idea di un *universale personale concreto* che sostituirà in lui con il passare degli anni sempre di più l'idea, anch'essa presente, di un “*Christ cosmique*”. Tale idea di un universale concreto, affatto tradizionale al punto da comparire implicitamente nei testi paolini dove il discorso verte sul Cristo primogenito di ogni creatura, nella dogmatica cristiana in genere e, poi, nello stesso san Tommaso, il quale parla esplicitamente di un *universale concretum* e indica con questa sua espressione tecnica una “*particularité... donnée dans l'histoire singulière des personnes... au point suprême en Jésus-Christ... Ce concretum ne peut être englobé dans un autre mais il possède de son côté une force englobante*”. Tale idea, quindi, serve a connotare l'emergenza di un discorso in cui trova posto una certa identificazione di universale e personale, perché Dio stesso viene concepito come personalità universale concreta o principio universale che personalizza e non è perciò una astratta chimera. E questo Dio è il Cristo incarnato, Dio-uomo, realtà teandrica e proprio per questo nello stesso tempo personale e universale. In forza di queste considerazioni, non è perciò l'uomo ad essere questo principio, ma l'inverso, altrimenti si cadrebbe e assisteremmo ad una negazione dell'ontologia tradizionale e cristiana e alla sua completa sostituzione con una qualsiasi forma di mitologia antropocentrica e soprattutto antropolatrica o con un anonimo impersonale, il che per Teilhard de Chardin è lo stesso. Si avrebbe in quest'ultimo caso una nuova gnosi o, meglio e più correttamente da un punto di vista terminologico, una gnosi pervertita. Invece, l'uomo individuale,

la singola persona, trova la sua piena e definitiva realizzazione in Dio che è sommamente personale, che viene riconosciuto dal Cristiano nel e attraverso il Cristo, uomo-Dio o vincolo universale concreto. Non è Cristo che si dissolve nell'universo delle singole persone, cioè non v'è una cristologia senza Cristo, ma è piuttosto l'universo che si *cristifica*, perché qui abbiamo a che fare con una 'cristologia universale', ossia con un '*Christos autobasileios*'.

3. CONCLUSIONE

3.1 IL PERSONALISMO DI TEILHARD DE CHARDIN

Nel discorso fin qui svolto abbiamo cercato di mostrare come in Teilhard de Chardin ci sia e ci sia stata sempre la costante preoccupazione di evitare il cadere in una qualsiasi tentazione cosmica, annichilatrice di ogni individualismo personalistico. E nello stesso tempo egli ha cercato continuamente di scansare il rischio di andare a parare in "una spaventosa macchina cosmica", negatrice di ogni trascendenza e vista come prigione soffocante o unità indifferenziata. Queste due prospettive sono state da lui mantenute e anzi col passare degli anni, e soprattutto con le opere della maturità, sono state accentuate ulteriormente. Proprio per questo il suo Universo, in contrasto con ogni discorso di tipo entropico e puramente spazio-temporale, viene caratterizzato come universo trascendente e personale o personalizzante nello stesso tempo o "un Universo di anime", perché la vera evoluzione per lui si compie nell'unione tra di loro, nell'alleanza, delle anime individuali. In un saggio, redatto nel 1936, dal titolo già di per sé significativo ed eloquente *Esquisse d'un Univers personnel*, Teilhard de Chardin condensa emblematicamente queste sue posizioni. E nel farlo illumina circa la sue reali intenzioni di fondo. In altri saggi, stesi in epoche diverse, compare la stessa e medesima preoccupazione. In particolare, nel 1947, nel suo scritto su *L'Energie humaine*, parla del "principio di conservazione della Personalità" per dimostrare che l'universale, a cui tende l'evoluzione, si presenta

a noi anche come personale. Nell'evoluzione, perciò, egli vede una ascesa irresistibile e continua di ciò che è personale. La persona non è, quindi, in lui secondaria. Nelle sue opere non vi è la pura totalità indifferenziata ed egli cerca anzi proprio di mostrare che il centro di convergenza di tutta l'evoluzione, il punto omega o in altri termini il polo supremo verso cui tutto tende, è il Dio personale della Scrittura. Da qui anche l'altra conseguenza e cioè l'avversione verso un mondo meccanizzato e anonimo, ridotto a pura e semplice materia da manipolare, non amabile, soffocante e inteso come una prigione amorfa che uccide la vita individuale, la persona, perché ciò che conta è il Tutto impersonale. Al punto che, stando alle sue stesse testuali affermazioni, egli scrive in una lettera datata 15 luglio 1929: "Dopo l'idea di spirituale, quella di Persona prende rapidamente un'importanza straordinariamente crescente nelle mie vedute del Mondo".

Note

- (1) *Su Teilhard de Chardin esiste una bibliografia ormai sterminata. La stessa edizione completa delle sue opere, edite ed inedite, è tutt'ora in corso di pubblicazione. Vi sono, perciò, vari repertori e di diverso valore. In campo internazionale cfr. soprattutto C. CUENOT, Bibliographie des Oeuvres de Teilhard de Chardin, Plon, Paris, 1958; poi, dello stesso autore, un insigne specialista di Teilhard, ancora Lexique Teilhard de Chardin, du Seuil, Paris, 1963 e Nouveaux Lexique Teilhard de Chardin, du Seuil, Paris, 1968. Cfr., per una prima panoramica della bibliografia italiana, P. BORELLA, Le ipotesi antropologiche, psicologiche e sociali di Pierre Teilhard de Chardin. Con bibliografia teilhardiana internazionale, Libreria editrice fiorentina, Firenze, 1981; poi R. GIBELLINI, Teilhard de Chardin. L'opera e le interpretazioni, Queriniana, Brescia, 1981. L'opera biografica più rilevante resta ancora quella di C. CUENOT, Teilhard de Chardin, trad. it. a c. di L. Solarroli, Il Saggiatore, Milano, 1966. Comunque, un repertorio bibliografico aggiornato, viene offerto di anno in anno dall'"Archivium Historicum Societatis Jesu". Sul suo pensiero teologico sono da vedere soprattutto le opere di H. de LUBAC, cioè: La pensée religieuse du Père Teilhard de Chardin, Aubier, Paris, 1962; Teilhard missionnaire et apologete, Editions Prière et Vie, Toulouse, 1966; La Prière du Père Teilhard de Chardin, Fayard, Paris, 1968.*
- (2) *Ancora nel 1977, il suo confratello più giovane e amico, a partire dal 1922, H. de LUBAC, Teilhard postume. Réflexions et souvenirs, Fayard, Paris, 1977, p. 6, poteva e si sentiva in dovere di affermare: "La pensée du Père Teilhard de Chardin (pour ne rien dire de sa personne) a été si souvent et si gravement déformée, elle l'est encore si couramment aujourd'hui, qu'un homme qui l'a bien connu, et qui, cinquante ans durant, a suivi de près la plupart de ses écrits, en a plus d'une fois discuté avec lui, peut avoir le droit, sinon strictement le devoir, de s'en expliquer".*
- (3) *H. de LUBAC, "L'éternel féminin", précédé du texte de Teilhard de Chardin, Aubier, Paris, 1983, p. 185.*
- (4) *H. de LUBAC, Il pensiero religioso di Teilhard de Chardin, op. cit., pp. 247 ss.*
- (5) *Ivi, p. 253.*
- (6) *Ivi, p. 253.*
- (7) *P. TEILHARD de CHARDIN, Mon univers (1918), ora in Ecrits du temps de la guerre. 1916-1919, Editions du Seuil, Paris, 1965, pp. 293 ss.*
- (8) *Ivi, p. 299.*
- (9) *C. CUENOT, L'evoluzione di Teilhard de Chardin, trad. it. a c. di G. P. Brega, Feltrinelli, Milano, 1962, p. 174.*
- (10) *H. de LUBAC, (a c. di), Lettres intimes de Teilhard de Chardin à Auguste Valensin, Bruno de Solages, Henri de Lubac, André Ravier, Aubier-Montaigne, Paris, 1974, pp. 17 ss.*
- (11) *Ivi, p. 18.*
- (12) *Ivi, pp. 18-19.*
- (13) *P. TEILHARD de CHARDIN, Ecrits du temps de la guerre, cit., pp. 91, 288, 327-353 ss.*
- (14) *Ivi, p. 329.*
- (15) *Ivi, p. 328.*
- (16) *P. TEILHARD de CHARDIN, Esquisse d'un Univers personnel, in Oeuvres, Editions du Seuil, Paris, 1955 t. 6, p. 89.*
- (17) *P. TEILHARD de CHARDIN, L'Energie humaine, in Oeuvres, op. cit., pp. 178 e 183.*
- (18) *P. TEILHARD de CHARDIN, Le Phénomène humaine, Editions du Seuil, Paris, 1955, p. 297.*
- (19) *P. TEILHARD de CHARDIN, La Vie cosmique, in Ecrits du temps de la guerre, op. cit., p. 22.*

- (20) *P. TEILHARD de CHARDIN*, L'Energie humain, *in Oeuvres*, *op. cit.*, t. 6, pp. 76-180.
- (21) *J. MARITAIN*, Le paysan de la Garonne, *D.D.B.*, 1966, p. 177.
- (22) *P. TEILHARD de CHARDIN*, La foi qui opère (1918), *in P. TEILHARD de CHARDIN*, Ecrits du temps de la guerre, *op. cit.*, p. 357: "... la Foi chrétienne ne tue ni la méthode rationnelle de conquérir le Monde, ni la confiance de l'Homme en lui-même (elle les suscite, au contraire, et les anime). Mais, conformément à la loi d'intégration du naturel dans le surnaturel, elle s'ajoute à tout cela".
- (23) *P. TEILHARD de CHARDIN*, L'Esprit de la Terre (1931), *ora in Oeuvres*, *Editions du Seuil*, Paris, t. 6, p. 55.
- (24) *P. TEILHARD de CHARDIN*, L'Energie humaine (1937), *in Oeuvres*, *du Seuil*, Paris, t. 6, p. 188: "Le vice des doctrines sociales modernes est de présenter une Humanité impersonnelle aux ambitions de l'effort humaine".
- (25) *P. TEILHARD de CHARDIN*, Esquisse d'un Univers personnel (1936), *ora in Oeuvres*, *Editions du Seuil*, Paris, t. 6, p. 112.
- (26) *Lettera di Teilhard de Chardin del 1935*, *cit. in H. de LUBAC*, Teilhard missionnaire et apôtre, *cit.*, p. 66.
- (27) *P. TEILHARD de CHARDIN*, Le Phénomène humaine (1930), *in Oeuvres*, *Editions du Seuil*, Paris, t. 6, p. 297 ss.
- (28) *Ivi*, p. 331.
- (29) *H. FRIES*, Le Message de Jésus et l'interprétation moderne, *Editions du Cerf*, Paris, 1969, p. 185. *Tra gli autori contemporanei l'idea è stata ripresa e fatta propria da Maurice Blondel, che su di essa ha costruito tutta la sua cristologia. Egli, infatti, ha parlato di Cristo come del "l'iant universel, vinculum vinculorum, pièce suprême et unique qui contribue à l'affermissement de tout le reste" (M. BLONDEL, Une énigme historique. Le 'vinculum substantiale' d'après Leibniz et l'ébauche d'une réalisme supérieur, *Beauchesne*, Paris, 1930, pp. 144 ss.; poi anche M. BLONDEL, L'Action. Essai d'une critique de la vie et d'une science da la pratique, *F Alcan*, Paris, 1893, p. 461). Per Blondel, parlare di universale concreto significa affermare prima di tutto, e ciò contro ogni tentazione panteistica, "la présence en tous et en tout d'une même médiation réelle, d'un universel concret qui, sans se mêler aux imperfections des créatures et à leur mode fini d'exister, est cependant partout lui-même et tout entier" (cfr. M. BLONDEL, Lettre sur les exigences philosophiques du Christianisme... (1896), *ora PUF*, Paris, 1950, p. 185).*
- (30) *H. de LUBAC*, Teilhard posthume. Réflexions et souvenirs, *cit.*, p. 129.
- (31) *H. de LUBAC*, Il pensiero religioso di Teilhard de Chardin..., *cit.*, p. 220.
- (32) *P. TEILHARD de CHARDIN*, La Vie cosmique (1916), *in Oeuvres*, *Editions du Seuil*, Paris, t. 12, 1965, pp. 17 ss.
- (33) *H. de LUBAC*, Il pensiero religioso di Teilhard de Chardin, *cit.*, p. 222.
- (34) *Ivi*, p. 226.

Nota Bibliografica

Fonti primarie

- P. TEILHARD de CHARDIN**, *Esquisse d'un Univers personnel*, *in Oeuvres*, *Editions du Seuil*, Paris, 1955.
- P. TEILHARD de CHARDIN**, *Esquisse d'un Univers personnel* (1936), *in Oeuvres*, *Editions du Seuil*, Paris, 1950.
- P. TEILHARD de CHARDIN**, *L'Energie humaine*, *in Oeuvres*, *Editions du Seuil*, Paris, 1955.
- P. TEILHARD de CHARDIN**, *L'Esprit de la Terre* (1931), *in Oeuvres*, *Editions du Seuil*, Paris, 1955.

P. TEILHARD de CHARDIN, *La foi qui opère* (1918), in *Ecrits du temps de la guerre 1916-1919*, Editions du Seuil, Paris, 1965.

P. TEILHARD de CHARDIN, *La Vie cosmique*, in *Ecrits du temps de la guerre 1916-1919*, Editions du Seuil, Paris, 1965.

P. TEILHARD de CHARDIN, *Le Phénomène humaine*, Editions du Seuil, Paris, 1955.

P. TEILHARD de CHARDIN, *Mon univers* (1918), *Ecrits du temps de la guerre. 1916-1919*, Editions du Seuil, Paris, 1965.

H. de LUBAC, *La Prière du Père Teilhard de Chardin*, Fayard, Paris, 1968.

H. de LUBAC, *Teilhard missionnaire et apôtre*, Editions Prière et Vie, Toulouse, 1966.

H. de LUBAC, *Teilhard posthume. Réflexions et souvenirs*, Fayard, Paris, 1977.

H. FRIES, *Le Message de Jésus et l'interprétation moderne*, Editions du Cerf, Paris, 1969.

R. GIBELLINI, *Teilhard de Chardin. L'opera e le interpretazioni*, Queriniana, Brescia, 1981.

J. MARITAIN, *Le paysan de la Garonne*, Desclée De Brouwer, Paris, 1966.

Altre Opere

M. BLONDEL, *L'Action. Essai d'une critique de la vie et d'une science da la pratique*, F. Alcan, Paris, 1893.

M. BLONDEL, *Lettre sur les exigences philosophiques du Christianisme...* (1896) PUF, Paris, 1950.

M. BLONDEL, *Une énigme historique. Le 'vinculum substantiale' d'après Leibniz et l'ébauche d'une réalisme supérieur*, Beauchesne, Paris, 1930.

P. BORELLA, *Le ipotesi antropologiche, psicologiche e sociali di Pierre Teilhard de Chardin*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1981.

C. CUENOT, *Bibliographie des Oeuvres de Teilhard de Chardin*, Plon, Paris, 1958.

C. CUENOT, *L'evoluzione di Teilhard de Chardin*, trad. it. a c. di G. P. Brega, Feltrinelli, Milano, 1962.

C. CUENOT, *Lexique de Teilhard de Chardin*, Editions du Seuil, Paris, 1963.

C. CUENOT, *Nouveaux Lexique de Teilhard de Chardin*, Editions du Seuil, Paris, 1968.

C. CUENOT, *Teilhard de Chardin*, trad. it. a c. di L. Solarroli, Il Saggiatore, Milano, 1966.

H. de LUBAC, (a c. di), *Lettres intimes de Teilhard de Chardin à Auguste Valensin, Bruno de Solages, Henri de Lubac, André Ravier, Aubier-Montaigne*, Paris, 1974.

H. De LUBAC, *L'éternel féminin*, précédé du texte de Teilhard de Chardin, Aubier, Paris, 1983.

H. de LUBAC, *La pensée religieuse du Père Teilhard de Chardin*, Aubier, Paris, 1962.

Fausta Germano: docente di scuola media superiore di filosofia e psicologia; docente di Etica e Filosofia della Religione alla Facoltà di Teologia dell'Italia Settentrionale. Laurea in Filosofia conseguita presso l'Università degli studi di Trieste. Laurea in Teologia conseguita presso la "Pontificia Università Gregoriana" di Roma.

Le icone russe: immagine e contemplazione

Valentina Dordolo

«Padre, io ti chiedo lo Spirito Santo che illumini la mia mente, purifichi i miei sensi, penetri con l'amore il mio cuore.

Prego lo Spirito Santo che apra tutto il mio essere e mi renda capace di cogliere, attraverso il visibile, l'invisibile dell'Icona del Tuo Figlio.

Donami poi, o Signore, la forza di diventare io stesso icona di Lui.

Amen».

Preghiera dell'iconografo

L'ARTE DELL'ICONA: BELLO ESTETICO E BELLO TELOGICO

Per comprendere meglio le connotazioni specifiche dell'icona, che la distinguono radicalmente da qualsiasi altro dipinto, anche da quello legato all'ambito religioso, è forse opportuno richiamare alcune considerazioni formulate da L. A. Uspenskij riguardo al concetto di bellezza presente nell'arte occidentale e in quella iconografica. Nella rappresentazione pittorica, sia che si consideri l'autore dell'opera o il fruitore di questa, risulta evidente che ad affermarsi, in modo cosciente oppure irriflesso, è «la personalità umana»¹. In questo caso la capacità espressiva dell'artista e la sua abilità nel servirsi di colori e di tecniche particolari assumono la massima importanza, mentre il contenuto della realizzazione pittorica viene ritenuto secondario.

L'iconografia si presenta come un'arte decisamente contrapposta all'esaltazione della libera creazione del pittore. Secondo L. A. Uspenskij, «la bellezza di un'icona [...] è espressa dall'artista soggettivamente, secondo il rifiuto cosciente del suo *io*, che si annulla di fronte alla Verità rivelata»². Se nella pittura occidentale, sia profana sia religiosa, prevale il «culto del personale, dell'esclusivo e dell'originale»³, l'iconografia può essere definita un linguaggio espressivo allusivo e simbolico del divino, la cui intenzione «non è di provocare né di esaltare in noi un sentimento umano naturale. [...] Il suo fine è di orientare verso la Trasfigurazione tutti i nostri sentimenti, così come la nostra intelligenza e tutti gli altri aspetti della nostra natura, spogliandoli di ogni esaltazione che non potrebbe che risultare negativa e nociva»⁴. La venerazione dell'icona, ampiamente diffusa soprattutto presso il popolo russo, non va perciò considerata quale semplice devozione ad un'immagine votiva⁵. Attraverso la contemplazione dei colori e dei soggetti rappresentati il fedele può cogliere una realtà diversa da quella umana, ossia la presenza di Dio:

*Non venero la materia, ma venero il Creatore della materia, che per me si è fatto materia, che ha assunto la vita nella materia e per mezzo della materia ha realizzato la mia salvezza.*⁶

L'icona non ha un valore puramente didascalico o estetico, bensì intende essere un tramite reale della Rivelazione. Secondo la Chiesa ortodossa russa, l'immagine sacra non può essere disgiunta dall'essenza stessa del cristianesimo, anzi ne costituisce «un attributo indispensabile»⁷ in quanto conseguenza dell'Incarnazione:

In memoria perenne della vita nella carne del nostro Signore Gesù Cristo [...] noi abbiamo ricevuto la tradizione di rappresentarlo nella sua forma umana, cioè nella sua Teofania visibile, ben

*sapendo che in questo modo esaltiamo l'umiliazione del Verbo di Dio.*⁸

La dimensione estetica si perde quasi totalmente a favore di quella teologica e l'icona viene ad essere immagine anticipatrice dell'*eschaton*, della piena realizzazione del progetto di Dio sull'uomo. A sua volta, l'iconografia diventa «arte ecumenica»⁹, capace di generare un'unità fondata sulla fede e sulla santità.

Se l'icona custodisce un carattere rivelativo e teologico, si può ben comprendere come la figura dell'iconografo non possa essere assimilata a quella del pittore occidentale. Il carattere liturgico-sacrale del manufatto richiama un concetto di bellezza molto particolare, quello della «bellezza-somiglianza divina»¹⁰. Non si tratta di raffigurare la rigogliosità e l'armonia della natura, considerata quale opera di Dio, dal momento che il Creato è stato disgregato dal peccato dell'uomo, com'è ricordato dal libro della Genesi¹¹. A causa della caduta dell'essere umano non è più possibile «riflettere fedelmente la bellezza divina, in quanto l'immagine divina (l'uomo) iscritta al centro di questo universo si è offuscata»¹². Ciò che l'artista deve perseguire è l'esatta rappresentazione della deificazione dell'uomo e del mondo, tenendo sempre ben presente che Dio stesso si è fatto uomo, secondo le parole dell'evangelista Giovanni:

*In principio era il Verbo,
e il Verbo era presso Dio
e il Verbo era Dio.
Egli era in principio presso Dio:
tutto è stato fatto per mezzo di lui,
e senza di lui niente è stato fatto di tutto
ciò che esiste.*¹³

L'icona non è la portavoce dell'equilibrata armonia del mondo, bensì richiama una forza capace di trascenderlo e di trasformarlo radicalmente. Quella forza che Dostoevskij ha definito come la bellezza «che salverà il mondo»¹⁴.

Il *Deus absconditus* dell'Antico Testamento si rivela nel volto del Verbo, nella presenza del Cristo. Il mistero dell'Incarnazione consente all'iconografo di richiamare l'Altissimo nella raffigurazione del Messia, non dimenticando mai che il cristiano

deve andare oltre l'«uomo Gesù»¹⁵, per riconoscere in Lui il Salvatore del mondo. L'artista non può limitarsi a ricordare singoli episodi evangelici o a ritrarre il Messia nella sua ordinaria esistenza. È indispensabile che l'icona illumini sia la mente di chi la esegue sia lo sguardo di chi la contempla sulla gloria del Signore e sull'infinito amore di Dio.

In questa prospettiva l'esperienza taborica, narrata nei vangeli¹⁶, assume un rilievo fondamentale. Pietro, Giacomo e Giovanni, i discepoli che hanno potuto vedere Gesù trasfigurato sul monte Tabor, sono anche i testimoni della Sua agonia nel Getsemani¹⁷. Essi partecipano dei momenti fondamentali della vita del Maestro e diventano i custodi prescelti di questa rivelazione:

*E mentre discendevano dal monte, Gesù ordinò loro: «Non parlate a nessuno di questa visione, finché il Figlio dell'uomo non sia risorto dai morti».*¹⁸

La visione taborica del volto di Dio diventa il modello principale, il prototipo dell'icona e ne sancisce il carattere rivelativo e santificante:

*Come Cristo sul monte Tabor mostrò ai discepoli la verità del secolo a venire e li fece partecipare al mistero della Sua Trasfigurazione, così l'arte liturgica, mettendosi di fronte questa stessa verità [...], santifica tutto il nostro essere.*¹⁹

L'iconografo non dimostra il suo genio creativo o la sua abilità pittorica, bensì si pone al servizio dell'intera comunità cristiana. Le mani ed il talento dell'artista, guidati dalla consapevolezza di aver ricevuto un preciso compito, si devono rivolgere alla missione di redimere il mondo. L'autore di icone ha ricevuto un dono da Dio, ossia quello di portare la luce e la Parola di Cristo con la propria opera tra gli uomini. Non si tratta di un mestiere o di una piacevole attività da svolgere di quando in quando, ma di una vera e propria vocazione. Per questo è necessario che egli obbedisca a canoni ben definiti, sanciti dalla Chiesa quale depositaria e custode attenta dell'eredità apostolica e segua un preciso stile di vita, consono alla missione ricevuta:

Il pittore di icone si rivolga al padre spirituale di frequente, informandolo di tutto, e viva secondo le prescrizioni e gli insegnamenti di lui, in digiuno, penitenza ed astinenza, con mente

*umile e senza nessuno scandalo né mancanza di decoro e con somma cura dipinga l'immagine di Nostro Signore Gesù e della Sua Madre purissima e dei santi profeti, apostoli e martiri e delle donne venerabili, delle guide della Chiesa e dei beati Padri, secondo l'immagine e somiglianza e secondo sostanza.*²⁰

Allo studio artistico devono unirsi la penitenza e l'ascesi spirituale. L'iconografo deve osservare un rigoroso digiuno e dedicarsi esclusivamente alla preghiera e alla meditazione per un mese. Solo dopo aver effettuato questa preparazione, atta a purificare il corpo e l'anima, egli può accostarsi alla tavola di legno da dipingere. Anche l'esecuzione dell'opera ed il soggetto di questa devono seguire un ordine preciso ed immutabile. Il primo tocco di pennello viene dato in ginocchio, all'alba del trentunesimo giorno, quando appare il primo raggio di sole, e la prima icona a dover essere realizzata è quella della Trasfigurazione, «cioè la manifestazione della presenza di Dio in tutte le cose».

L'ascesi, la mortificazione del proprio orgoglio e la rinuncia alle vanità del mondo sono requisiti fondamentali per chi vuole dedicarsi all'arte iconografica, diventando così autentico e degno testimone della Parola del Signore:

*Il pittore di icone deve essere pieno di umiltà, di dolcezza, di pietà, fuggire i propositi futili, le sciocchezze. Il suo carattere sarà pacifico, ignorerà l'invidia. Non dovrà essere ubriaco, non sarà predatore, non ruberà e soprattutto dovrà osservare con scrupolosa cura la povertà spirituale e corporale.*²²

L'iconografo ricerca la luce della Verità e, nello stesso tempo, si fa portavoce di questa nella più completa umiltà, rammentando le parole che Gesù ha rivolto ai discepoli:

*I re delle nazioni le governano, e coloro che hanno il potere su di esse si fanno chiamare benefattori. Per voi però non sia così; ma chi è il più grande tra voi diventi come il più piccolo e chi governa come colui che serve. Infatti chi è più grande, chi sta a tavola o chi serve? Non è forse colui che sta a tavola? Eppure io sto in mezzo a voi come colui che serve.*²³

LA TAVOLA DI LEGNO E LE SUE DIMENSIONI: FONDAMENTI BIBLICI

Le norme riguardanti l'iconografia, stabilite e ribadite con fermezza dalla Chiesa ortodossa, non si limitano ai soggetti da rappresentare e all'autore di questi, ma investono anche gli aspetti più strettamente tecnici inerenti alla realizzazione della sacra immagine. Per creare un'autentica icona ci si deve servire esclusivamente di una tavola di legno stagionato ed è necessario rispettare delle misure ben precise, riguardanti le dimensioni del manufatto. Il rigore perseguito nel determinare le operazioni più pratiche relative all'esecuzione dell'immagine trova giustificazione nel fatto che anch'esse si rifanno a precisi richiami biblici.

Il legno, oltre ad essere un materiale ampiamente diffuso in Russia, richiama la semplicità e l'essenzialità della vita del contadino e dell'asceta, nonché il lavoro faticoso dell'uomo. La materia lignea è fonte di sopravvivenza per l'essere umano, poiché gli fornisce il fuoco con cui riscaldarsi e cucinare i cibi, gli dà modo di creare oggetti con le proprie mani tramite l'intaglio e la scultura e gli ricorda il forte legame con il Creato.

Tuttavia esiste una simbologia ancora più profonda, inerente alla sfera religiosa, che richiama la figura del Messia e la Sua opera redentrice²⁴. Agli occhi dell'uomo l'albero è legato al ritmo delle stagioni, germoglia e produce frutto. Diventa perciò una manifestazione di vita e il «segno tangibile della forza vitale che il Creatore ha effuso nella natura»²⁵. Nell'Antico Testamento l'albero verdeggiante diventa sovente emblema dell'uomo retto, benedetto da Dio, e del popolo prediletto:

*Beato l'uomo che non segue il consiglio degli empi,
non indugia nella via dei peccatori
e non siede in compagnia degli stolti;
ma si compiace della legge del Signore,
la sua legge medita giorno e notte.
Sarà come albero piantato lungo corsi
D'acqua,
che darà frutto a suo tempo
e le sue foglie non cadranno mai;
riusciranno tutte le sue opere.*²⁶

All'ombra delle fronde la pianta offre rifugio e ristoro e l'altezza del tronco, profondamente radicato nella terra, è tale da raggiungere il cielo, sovrastando così gli altri esseri viventi. Una simile visione suggerisce all'uomo l'idea dell'unione tra materia (la terra) e spirito (il cielo), tra conoscenza umana ed onnipotenza divina.²⁷

Nella Bibbia gli imperi umani sono spesso paragonati ad un albero straordinario, che sale fino al cielo e costituisce riparo per tutti gli uccelli, simbolo dei popoli della terra:

*Ecco, l'Assiria era un cedro del Libano,
bello di rami e folto di fronde, alto di tronco;
fra le nubi era la sua cima.*²⁸

In questo caso, però, la pianta assume un valore negativo, in quanto figura di una grandezza fittizia, fondata sull'orgoglio dell'uomo e destinata a crollare sotto il giudizio di Dio:

*Per ogni valle caddero i suoi rami e su ogni pendice della terra furono spezzate le sue fronde.
Tutti i popoli del paese si allontanarono dalla sua ombra e lo abbandonarono.*²⁹

Al tronco colpito dall'ira divina si contrappone il Regno dell'Altissimo, nato da un umile seme e destinato a diventare un grande albero, dove tutti gli uccelli verranno a nidificare:

*Il regno dei cieli si può paragonare a un granellino di senape, che un uomo prende e semina nel suo campo. Esso è il più piccolo di tutti i semi, ma, una volta cresciuto, è più grande degli altri legumi e diventa un albero, tanto che vengono gli uccelli del cielo e si annidano fra i suoi rami.*³⁰

Nell'escatologia profetica la Terra Santa è descritta come un Paradiso ritrovato, le cui piante lussureggianti forniranno all'uomo cibo e rimedio:

*In mezzo alla piazza della città e da una parte e dall'altra del fiume si trova un albero di vita che dà dodici raccolti e produce frutti ogni mese; le foglie dell'albero servono a guarire le nazioni.*³¹

Nella Sacra Scrittura si possono ritrovare inoltre numerosi riferimenti alla sapienza quale albero i cui frutti ricolmeranno di gioia l'essere umano:

*È un albero di vita per chi ad essa s'attiene e chi ad essa si stringe è beato.*³²

Nel secondo capitolo della Genesi vengono ricordati l'«albero della vita» e quello «della conoscenza del bene e del male»³³. Tale distinzione potrebbe far pensare ad una netta separazione tra esistenza e sapienza. Tuttavia bisogna tener presente che entrambi «da un punto di vista simbolico possono essere visti anche come un albero solo, perché non esiste vita (spirituale) senza conoscenza, né conoscenza senza vita»³⁴.

Nel Nuovo Testamento l'immagine dell'albero della vita viene ripresa da Cristo stesso, quale fonte di ristoro e di nutrimento per chi sarà stato fedele alla Sua Parola:

*Al vincitore darò da mangiare dell'albero della vita, che sta nel Paradiso di Dio.*³⁵

Nella lettera di Giuda si può cogliere il paragone tra la pianta incapace di dare frutto e l'uomo malvagio. Come il tronco rinsecchito alimenta e, nello stesso tempo, è avvolto e consumato dal fuoco, tali sono gli empi che si nutrono di false dottrine:

*Come nuvole senza pioggia portate via dai venti, o alberi di fine stagione senza frutto, due volte morti, sradicati.*³⁶

L'immagine della pianta assume, invece, una connotazione del tutto positiva in Giovanni Damasceno, il quale vede in Maria la terra del Paradiso, che ha generato l'autentico albero della vita, ossia Cristo³⁷. La Madonna diviene il riferimento anche di un'altra interpretazione simbolica, nella quale è la Madre del Salvatore ad essere identificata con l'albero della vita. Come ha modo di rilevare M. Lurker a questo riguardo, è probabilmente da attribuire a ciò se «le tavolette d'avorio d'epoca protocristiana che raffigurano l'annunciazione presentano solitamente, accanto a Maria, un albero della vita»³⁸.

Ma il richiamo più importante del legno per il cristiano è senza dubbio quello costituito dalla Croce. Gesù stesso sulla Via Dolorosa si definisce il legno verde contrapposto a quello secco dei peccatori:

*Perché se trattano così il legno verde,
che avverrà del legno secco?*³⁹

L'albero, divenuto segno di maledizione, in quanto patibolo per i condannati a morte, si trasforma nel legno della salvezza. La Croce diventa

titolo di gloria per il cristiano, poiché qui si può contemplare il modello del Cristo, che «sul legno ha portato le nostre colpe nel Suo corpo, affinché, morti alle nostre colpe, viviamo per la giustizia»⁴⁰. Solo così il vero testimone della Parola del Signore può essere trasformato dalla sapienza del Maestro, liberandosi pienamente dal peccato⁴¹.

I Padri della Chiesa esortano più volte il fedele ad avere sempre nel cuore e nella mente la Croce del Cristo, come legge e norma suprema di vita. Nella Lettera di Barnaba (130 d. C. circa) emerge in maniera inequivocabile il rilievo fondamentale del legno, che viene ad essere punto di riferimento imprescindibile per il cristiano:

*La sovranità di Gesù proviene dal legno e quanti confidano nel legno vivranno per l'eternità.*⁴²

Secondo la simbologia patristica, la missione redentrice della Croce ricorda un altro strumento di salvezza, presente nell'Antico Testamento e anch'esso di legno, ossia l'arca di Noè. Quest'ultimo non solo salva se stesso e la sua discendenza dal diluvio, ma, grazie alla rettitudine e alla fede, ottiene la riconciliazione tra Dio e la terra. Nel Nuovo Testamento Noè emerge quale araldo della giustizia divina e come «tipo dell'uomo salvato in Cristo»⁴³. Egli è il testimone della fede, l'uomo che si affida completamente alla Parola di Dio:

*Per fede Noè, avvertito divinamente di cose che ancora non si vedevano, costruì con pio timore un'arca a salvezza della sua famiglia; e per questa fede condannò il mondo e divenne erede della giustizia secondo la fede.*⁴⁴

Per quanto concerne le dimensioni ed il formato dell'icona esistono dei canoni precisi e rigorosi, ai quali l'artista deve assolutamente attenersi. Se si traccia idealmente una diagonale nella tavola di legno rettangolare, si ottengono due triangoli rettangoli uguali. La forma di riferimento per l'iconografo viene perciò ad essere il triangolo rettangolo, che ricorda il cosiddetto “triangolo sacro” o “triangolo d'oro”. Tali definizioni risalgono alla più remota antichità, addirittura al popolo egizio, che identificava in questa figura geometrica la triade delle maggiori divinità Osiride, Iside e Horo. Un'altra denominazione è

quella di “triangolo di Pitagora” legata al teorema formulato da questo filosofo e matematico⁴⁵.

Caratteristica fondamentale del triangolo sacro è quella di essere il primo della serie di triangoli rettangoli le cui misure sono numeri interi in progressione aritmetica crescente, ossia 3, 4, 5 e 6 (3 e 4 per i cateti, 5 per l'ipotenusa e 6 per l'area)⁴⁶. Tali cifre non sono casuali, dal momento che si ricollegano ad una precisa simbologia numerica⁴⁷.

Nella Bibbia il 3 è il numero perfetto, in quanto indica la Trinità, l'Unità divina che si manifesta in un processo triadico⁴⁸:

*Poiché sono tre che rendono testimonianza in cielo: il Padre, il Verbo e lo Spirito Santo; e questi tre sono una cosa sola.*⁴⁹

Trova così massima espressione il dogma trinitario, secondo il quale Dio è Uno in Tre Persone (o Ipostasi se si preferisce la terminologia dei Padri Cappadoci)⁵⁰.

Un'altra simbologia legata a questo numero è quella delle virtù teologali (Fede, Speranza e Carità):

*Ringraziamo sempre Dio per tutti voi, ricordandovi nelle nostre preghiere, continuamente memori davanti a Dio e Padre nostro del vostro impegno nella Fede, della vostra operosità nella Carità e della vostra costante Speranza nel Signore nostro Gesù Cristo.*⁵¹

Il 4 designa la totalità cosmica, l'idea dell'universalità e, di conseguenza, tutto ciò che ha carattere di pienezza. A tale riguardo si possono ricordare i quattro flagelli del libro di Ezechiele e le quattro beatitudini del vangelo di Luca: dice infatti il Signore Dio:

*Quando manderò contro Gerusalemme i miei quattro tremendi castighi: la spada, la fame, le bestie feroci e la peste, per estirpare da essa uomini e bestie, ecco, vi sarà in mezzo un residuo che si metterà in salvo con i figli e le figlie.*⁵²

*Beati voi poveri,
perché vostro è il Regno di Dio.
Beati voi che ora avete fame,
perché sarete saziati.
Beati voi che ora piangete,
perché riderete.*

Beati voi quando gli uomini vi odieranno e quando vi metteranno al bando e v'insulteranno e respingeranno il vostro nome come scellerato, a causa del Figlio dell'uomo. Rallegratevi in quel giorno ed esultate, perché, ecco, la vostra ricompensa è grande nei cieli.⁵³

Altri richiami a questo numero presenti nella Bibbia e, in particolare, nell'Antico Testamento sono quelli costituiti dai quattro fiumi del Paradiso nel libro della Genesi e dai quattro punti cardinali in Isaia:

Un fiume usciva da Eden per irrigare il giardino, poi di lì si divideva e formava quattro corsi.⁵⁴

Egli alzerà un vessillo per le nazioni e raccoglierà gli espulsi di Israele; radunerà i dispersi di Giuda dai quattro angoli della terra.⁵⁵

La cifra assume un significato simbolico ancora più profondo se si considera che quattro sono le lettere del nome di Dio in ebraico (il cosiddetto Tetragramma YHWH) e quattro le braccia della Croce.

Il 5 può essere interpretato quale risultato sia della somma di 2+3 sia di 4+1. In entrambi i casi il simbolo a cui ci si richiama rimane lo stesso, ossia quello dell'unione del principio terrestre con quello celeste. Il 2 può essere visto come il segno del dualismo maschile e femminile, che, unendosi al 3, ossia alla Trinità, raggiunge la sintesi perfetta. Per quanto concerne la somma di 4+1 si può osservare che in questa operazione «il numero 4, perfetto ma ancora legato alla materia, si santifica nello sposalizio con l'1, l'Unità assoluta e trascendente, inizio e fine di tutte le cose»⁵⁶.

Altri riferimenti simbolici legati al numero 5 possono essere individuati nel Pentagramma, stella a cinque punte ed emblema dell'uomo rigenerato⁵⁷, nonché nel Pentateuco, comprendente i cinque libri della Legge. Per quanto riguarda il 6, l'interpretazione può essere diversa a seconda della composizione aritmetica considerata. In senso positivo, questa cifra può essere vista quale multiplo di 3, il numero della Trinità; in senso negativo, invece, la si può ritenere quale simbolo della perfezione non raggiunta e della malvagità:

Chi ha intelligenza calcoli il numero della bestia: essa rappresenta un nome d'uomo. E tal cifra è seicentosessantasei.⁵⁸

Nel triangolo sacro la simbologia numerica non riguarda solamente le singole misure dei cateti e dell'ipotenusa, bensì essa viene ricavata anche sommando in maniera diversa i lati della figura geometrica e dal perimetro.

Il numero 7, ricavato dalla somma dei due cateti, ha moltissimi richiami biblici. Nell'Antico Testamento esso designa tradizionalmente una serie completa ed è legato ad oggetti o a figure degne di venerazione, quali i sette angeli nel libro di Tobia:

Io sono Raffaele, uno dei sette angeli che sono sempre pronti ad entrare alla presenza della maestà del Signore.⁵⁹

Ma è soprattutto la cifra che indica i giorni della settimana e, in particolare, caratterizza il sabato, giorno santo per eccellenza:

Allora Dio nel settimo giorno portò a termine il lavoro che aveva fatto e cessò nel settimo giorno da ogni suo lavoro.⁶⁰

Il 7 viene utilizzato nelle immagini riguardanti le visioni profetiche e apocalittiche, come quella della corte celeste di San Giovanni apostolo:

Dal trono uscivano lampi, voci e tuoni; sette lampade accese ardevano davanti al trono, simbolo dei sette spiriti di Dio.⁶¹

Per Sant'Agostino tale cifra indica la totalità biblica, in quanto risultato dell'unione del Pentateuco e dei due Testamenti della Sacra Scrittura.

Volendo ricavare un ulteriore significato simbolico, si può considerare con particolare attenzione la somma di 4+3 che dà origine al 7. In questa si può cogliere l'immagine dell'uomo perfettamente realizzato, il quale è riuscito a raggiungere nella vita la sintesi delle tre virtù teologali e delle quattro cardinali (Prudenza, Temperanza, Giustizia, Fortezza).

Il numero 8, ottenuto dalla somma di un cateto con l'ipotenusa (3+5), visto quale multiplo del quattro richiama «la perfezione materiale vivente, la giustizia equilibrante, la realizzazione»⁶².

Dalla somma dell'altro cateto con l'ipotenusa (4+5) si ha il numero 9 di grande rilievo simbolico

dal punto di vista biblico. Tale cifra, se considerata multiplo di tre, diventa la perfezione nella perfezione e rappresenta «la vittoria dell'Iniziato sulle prove umane e sulla sua terrestrità tramite la purezza morale acquisita con la trasmutazione di coscienza»⁶³.

Un riferimento molto particolare al numero 9 è costituito dalle gerarchie angeliche, che si suddividono in Serafini, Cherubini, Troni, Dominazioni, Virtù, Potestà, Principati, Arcangeli, Angeli⁶⁴.

Dal perimetro del triangolo sacro si ottiene la cifra di 12, considerata perfetta nella Bibbia e presente sia nell'Antico sia nel Nuovo Testamento. Dodici sono le tribù di Israele, che nel mondo nuovo verranno governate dai dodici apostoli di Gesù:

*In verità vi dico: voi che mi avete seguito, nella nuova creazione, quando il Figlio dell'uomo sarà seduto sul trono della sua gloria, siederete anche voi su dodici troni a giudicare le dodici tribù di Israele.*⁶⁵

La Gerusalemme Celeste dell'Apocalisse presenta dodici porte, dove sono ricordate le tribù di Israele, e dodici basamenti, che portano i nomi dei dodici discepoli:

*La città è cinta da un grande e alto muro con dodici porte: sopra queste porte stanno dodici angeli e nomi scritti, i nomi delle dodici tribù dei figli d'Israele. A oriente tre porte, a settentrione tre porte, a mezzogiorno tre porte e ad occidente tre porte. Le mura della città poggiano su dodici basamenti, sopra i quali sono i dodici nomi dei dodici apostoli dell'Agnello.*⁶⁶

L'ICONOGRAFO TESTIMONE DI CRISTO

L'iconografo si incammina spontaneamente e consapevolmente sul sentiero tracciato da Gesù. Come ogni uomo egli ricerca un dialogo continuo e proficuo con Dio, mettendo al servizio del Signore la propria vita e la propria opera. È una risposta al dono divino che gli è stato fatto, un modo per ringraziare l'Altissimo del talento ricevuto in Grazia:

*La Rivelazione non è un'azione unilaterale di Dio sull'uomo; essa suppone necessariamente la cooperazione dell'uomo, lo chiama non alla passività, ma ad uno sforzo attivo di conoscenza e di penetrazione*⁶⁷.

Il pittore, seguendo Gesù e memore del Suo sacrificio, non può concepire la propria realizzazione come uomo e come testimone di Cristo in una creatività solitaria ed individuale. Egli trova invece necessario porsi al servizio dell'intera comunità, per rendersi strumento della volontà divina. In questa prospettiva il canone iconografico non viene percepito come un fardello o un'imposizione, poiché, obbedendo fedelmente alle regole della Chiesa ortodossa, l'artista dà modo alla propria esistenza e al proprio talento di inserirsi all'interno della vita ecclesiale:

*Nei vari ambiti della vita e della creatività ecclésiali, il canone è la forma che la Chiesa imprime al cammino dell'uomo verso la sua salvezza. È nel canone che la tradizione iconografica realizza la propria funzione come linguaggio artistico della Chiesa*⁶⁸.

Il canone diventa una regola esistenziale, una norma interiore, che nasce dal bisogno di essere autentici testimoni del Messia e della Sua Verità. La partecipazione attiva e consapevole alla missione cristiana si realizza nella vita eucaristica della Chiesa, depositaria e custode dell'eredità apostolica:

*L'unità della verità rivelata è strettamente connessa alla molteplicità delle esperienze personali che si possono avere di questa verità. [...] Perciò l'icona canonica testimonia l'ortodossia, indipendentemente dai cedimenti dei portatori della verità [...]. Qualunque sia il livello spirituale e artistico del pittore, anche se si tratta di un artigiano di poco conto, l'icona canonica, sia antica che nuova, testimonia un'identica verità.*⁶⁹

Nel grigiore della banalità e nelle tenebre delle prove della vita l'iconografo è colui che ricerca senza posa la fiamma capace di illuminare e riscaldare il cuore dell'uomo, trasformandolo in fiaccola ardente. Un fuoco sempre acceso, che offre ristoro e infinita serenità, vincendo il freddo della solitudine e dell'angoscia, come viene ribadito dall'evangelista Giovanni, memore delle parole pronunciate da Cristo stesso:

*Io sono la luce del mondo; chi segue me, non camminerà nelle tenebre, ma avrà la luce della vita.*⁷⁰

Note

- (1) L. A. Uspenskij, in P. G. Bernardi, L'icona, Roma, Città Nuova, 1998, p. 178.
- (2) Ibidem, p. 180. Il corsivo è dell'autore.
- (3) Ibidem, p. 178.
- (4) Ibidem, p. 180.
- (5) *A testimonianza del profondo legame tra il contadino russo e la venerazione dell'icona si può ricordare che in ogni casa non manca mai il cosiddetto "krasnij ugol" (= l'angolo bello), riservato esclusivamente a questo manufatto. Si tratta di un piccolo santuario domestico, ornato di fiori e lampade, dove vengono esposte le icone protettrici della famiglia. Di notevole interesse è anche il rito russo dell'ospitalità agli stranieri, pellegrini o uomini smarritisi nella steppa, nel quale è compreso il saluto alle sacre immagini, che dev'essere rivolto non appena si entra in casa. Ulteriore prova del legame inscindibile tra uomo ed icona è quanto ricorda Paola Cortesi, iconografa della Scuola iconografica di Seriate, riguardo alla diffusione di queste opere dopo la lotta iconoclasta (843): «Ovunque erano viste come presenze benefiche e autorevoli, partecipi della vita umana in tutti i suoi aspetti: c'era quindi l'icona che proteggeva le partorienti, che accompagnava i pellegrini, che confortava gli ammalati o vegliava i moribondi, fino a quella che seguiva il defunto nella tomba, stretta fra le sue mani per precederlo come "avvocato" davanti al trono di Cristo nel giorno del Giudizio».* P. Cortesi, in O. Popova, E. Smirnova, P. Cortesi, Icone. Guida completa al riconoscimento delle icone dal VI secolo a oggi, Mondadori, Milano, 1997, p. 10.
- (6) San Giovanni Damasceno, Ibidem.
- (7) L. A. Uspenskij, La teologia dell'icona, La Casa di Matrjona, Milano, 1995, p. 6.
- (8) San Germano, patriarca di Costantinopoli, in O. Popova, E. Smirnova, P. Cortesi, op. cit., p. 10.
- (9) AA. VV., Presenza dell'invisibile. Bellezza e preghiera nelle icone russe, cit., p. 15.
- (10) P. G. Bernardi, op. cit., p. 176.
- (11) Genesi 3, 23-24: «Il Signore Dio lo scacciò dal giardino di Eden, perché lavorasse il suolo da dove era stato tratto. Scacciò l'uomo e pose ad oriente del giardino di Eden i cherubini e la fiamma della spada folgorante, per custodire la via all'albero della vita».
- (12) L. A. Uspenskij, in P. G. Bernardi, op. cit., p. 176.
- (13) Vangelo secondo Giovanni 1, 1-3.
- (14) F. M. Dostoevskij, in P. G. Bernardi, op. cit., p. 176.
- (15) L. A. Uspenskij, Ibidem, p. 32.
- (16) Vangelo secondo Matteo 17, 1-9.
- (17) Vangelo secondo Marco 14, 33: «Prese con sé Pietro, Giacomo e Giovanni e cominciò a sentire paura e angoscia».
- (18) Vangelo secondo Matteo 17, 9.
- (19) L. A. Uspenskij, in P. G. Bernardi, op. cit., p. 34.
- (20) Concilio dei Cento Capitoli, in AA. VV., Presenza dell'invisibile. Bellezza e preghiera nelle icone russe, cit., p. 17.
- (21) Ibidem, p. 16.
- (22) Concilio di Mosca (1666-1667), Ibidem.
- (23) Vangelo secondo Luca 22, 25-27.
- (24) Per la simbologia biblica riguardante l'icona e i suoi elementi cfr. AA. VV., Dizionario di teologia biblica, Marietti, Genova, 1995; M. Lurker, Dizionario delle immagini e dei simboli biblici, San Paolo, 1994; M. Eliade, Immagini e simboli, Jaca Book, Milano, 1998.
- (25) P.-É. Bonnard, P. Grelot, in AA. VV., Dizionario di teologia biblica, cit., p. 25.
- (26) Salmo 1, 1-3.
- (27) Anche in altre religioni, quali, ad esempio, l'egiziana e la greca, l'albero assume un'importanza fondamentale. Esso è considerato simile al tempio, luogo sacro ed inviolabile, fino a diventare simbolo vero e proprio della divinità. In Egitto si venerava Hathor, dea del cielo, rappresentata nelle tombe sotto forma di albero, mentre fornisce cibo e bevanda al defunto o al suo uccello-anima. Nella mitologia greca si può ricordare il giardino delle Esperide.

- di e l'albero delle mele d'oro, capaci di donare l'immortalità. Per ulteriori approfondimenti riguardo alla simbologia delle piante nei culti precristiani o in altre religioni cfr. M. Eliade, op. cit., pp. 143-154.*
- (28) *Ezechiele 31, 3.*
- (29) *Ezechiele 31, 12.*
- (30) *Vangelo secondo Matteo 13, 31-32.*
- (31) *Apocalisse 22, 2.*
- (32) *Proverbi 3, 18.*
- (33) *Genesi 2, 9.*
- (34) *M. Lurker, op. cit., p. 8.*
- (35) *Apocalisse 2, 7.*
- (36) *Lettera di Giuda 12.*
- (37) *M. Lurker, op. cit., p. 9.*
- (38) *Ibidem.*
- (39) *Vangelo secondo Luca 23, 31.*
- (40) *Prima Lettera di Pietro 2, 21-24.*
- (41) *Lettera ai Romani 6,6: «Sappiamo bene che il nostro uomo vecchio è stato crocifisso con Lui, perché fosse distrutto il corpo del peccato, e noi non fossimo più schiavi del peccato».*
- (42) *Lettera di Barnaba, in M. Lurker, op. cit., p. 108.*
- (43) *L. Szabó, in AA. VV., Dizionario di teologia biblica, cit., p. 763.*
- (44) *Lettera agli Ebrei 11, 7.*
- (45) *T. Palamidessi, Licona, i colori e l'ascesi artistica, Edizioni Arkeios, Roma, 1997, p. 145.*
- (46) *Naturalmente non è possibile realizzare un'icona che abbia 3 centimetri di base, 4 di altezza e 5 di diagonale. Di conseguenza, nell'esecuzione pratica è fondamentale mantenere la proporzione del 3, 4 e 5 fra le varie parti del manufatto: «A seconda della grandezza che si vuole ottenere si stabilisce perciò una misura unitaria che si moltiplica per 3 e per 4: automaticamente la diagonale varrà cinque volte la misura unitaria stabilita».*
Ibidem.
- (47) *Il significato simbolico di questo triangolo e delle misure dei suoi lati era già stato rilevato da Plutarco: «Il 3 è il primo numero dispari (non considerando l'unità come numero ma come principio di tutto); il 4 è il*

quadrato del primo numero pari; il 5 è la somma di 3 e 2; il quadrato di 5 dà il numero delle lettere dell'alfabeto egizio e quello degli anni di vita del bue sacro Api». Plutarco, Ivi, p. 146. È chiaro che nell'ambito di questa trattazione sulle icone si preferisce esporre esclusivamente l'interpretazione simbolica in chiave cristica, tralasciando quella derivante da altri culti religiosi.

- (48) *Per la simbologia numerica nella Sacra Scrittura cfr. AA. VV., Dizionario di teologia biblica, cit., pp. 776-781.*
- (49) *Prima Lettera di Giovanni 5, 7-8.*
- (50) *E. Malnati, Dio nel Suo Mistero, MGS PRESS, Trieste, 1998, pp. 242-243.*
- (51) *Prima Lettera ai Tessalonicesi 1, 2-3.*
- (52) *Ezechiele 14, 21-22.*
- (53) *Vangelo secondo Luca 6, 20-23.*
- (54) *Genesi 2, 10.*
- (55) *Isaia 11, 12.*
- (56) *T. Palamidessi, op. cit., p. 147.*
- (57) *Ibidem, p. 148.*
- (58) *Apocalisse 13, 18.*
- (59) *Tobia 12, 15.*
- (60) *Genesi 2, 2.*
- (61) *Apocalisse 4, 5.*
- (62) *T. Palamidessi, op. cit., p. 149.*
- (63) *Ibidem.*
- (64) *Ibidem, pp. 141-144.*
- (65) *Vangelo secondo Matteo 19, 28.*
- (66) *Apocalisse 21, 12-14.*
- (67) *Ibidem.*
- (68) *Ibidem, p. 358.*
- (69) *Ibidem, pp. 358-359.*
- (70) *Vangelo secondo Giovanni 8, 12.*

Bibliografia

Opere

- AA. VV.** - *Dizionario di teologia biblica*, Marietti, Genova, 1995.
- AA. VV.** - *Guida alla Bibbia*, Edizioni Paoline, Roma, 1980.

AA. VV. - *In un'altra forma. Percorsi di iniziazione all'icona*, Servitium Editrice-Interlogos, Sotto il Monte (BG)-Schio (VI), 1996.

AA.VV. - *Presenza dell'invisibile. Bellezza e preghiera nelle icone russe*, Ed. Scritti Monastici, Abbazia di Praglia, 1989.

J. J. ALLEN - *La via interiore. La direzione spirituale del cristianesimo orientale*, Jaca Book, Milano, 1996.

M. B. ARTIOLI, M. F. LOVATO - *La Filocalia*, (4 voll.), Gribaudi, Milano, 2001.

A. ASNAGHI (a cura di), *Preghiere russe*, La Locusta, Vicenza, 1990.

P. G. BERNARDI - *L'icona*, Città Nuova, Roma, 1998.

J. DIRKS - *Les saintes icônes*, Priorato d'Amay, 1939.

M. ELIADE - *Immagini e simboli*, Jaca Book, Milano, 1998.

P. EVDOKIMOV - *Teologia della Bellezza. L'arte dell'icona*, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI), 1996.

P. FLORENSKIJ - *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano, 2002.

M. LURKER, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, San Paolo, Cinisello Balsamo (MI), 1994.

E. MALNATI - *Dio nel Suo Mistero*, MGS PRESS, Trieste, 1998.

G. MANZONI - *La spiritualità della Chiesa ortodossa russa*, Bose, Qiqajon, 1993.

T. PALAMIDESI - *L'icona, i colori e l'ascesi artistica*, Arkeios, Roma, 1997.

O. POPOVA, E. SMIRNOVA, P. CORTESI - *Icone*, Mondadori, Milano, 1997.

TH. ŠPIDLÍK - *La preghiera secondo la tradizione dell'Oriente cristiano*, Lipa, Roma, 2002.

L. A. USPENSKIJ - *La teologia dell'icona*, La Casa di Matrjona, Milano, 1995.

Articoli

MIRANDA - *La definizione in termini "spirituali" del monaco tra IV e V secolo*, in «Rivista di ascetica e mistica», n. 2-2004, Ed. Nerbini, Firenze, pp. 285-307.

L. ROSSI - *Il segreto del cuore e la preghiera del cuore*, in «Rivista di ascetica e mistica», n. 4-2003, Convento di S. Marco, Firenze, pp. 681-686.

Testi sacri

La Bibbia di Gerusalemme

P. BERETTA (a cura di), *Nuovo Testamento INTERLINEARE* (Greco Latino Italiano), San Paolo, Cinisello Balsamo (MI), 1999

Valentina Dordolo: si è laureata a pieni voti con lode presso l'Università degli Studi di Trieste in Lingue e Letterature Straniere Europee (Francese e Russo), con una tesi dedicata ai rapporti tra le opere del poeta belga Norge e le Sacre Scritture ("La religiosità nella poesia del Norge"). Ha proseguito con gli studi teologici a Trieste, terminando gli studi a pieni voti con lode con una tesi in Antropologia culturale dedicata al silenzio dei Padri orientali e nella mistica medievale ("Ecce silentium tibi. Il dono divino del silenzio: Grazia trasfigurante"). Nell'intento di perfezionare ulteriormente le proprie conoscenze, ha conseguito il Magistero in Scienze Religiose presso l'ISSR di Udine, con una tesi in Cristiologia dedicata a S. Serafino di Sarov e alla mistica della luce del cristianesimo orientale, ottenendo il massimo dei voti ("Figlio dammi il tuo cuore! S. Serafino di Sarov e la mistica della Luce"). Ha partecipato in qualità di relatrice a convegni nazionali ed internazionale (USA, Inghilterra, Germania) con tematiche legate alla mistica cristiana occidentale (in particolare con alcuni studi sull'epistolario di S. Chiara d'Assisi ed Agnese di Praga) ed orientale, alla simbologia e a studi comparati con altre religioni. Ha al suo attivo diverse pubblicazioni, tra cui il volume "Il mistico silenzio di S. Serafino di Sarov", Roma 2004. È stata invitata a collaborare in qualità di "esperto" al Progetto di istruzione di un corso di approfondimento sull'Arte Sacra per gli studenti delle scuole superiori nell'anno scolastico 2004/2005 nell'ambito delle celebrazioni per il settecentesimo anniversario della Cattedrale di S. Giusto di Trieste. Dal 2004 è membro della WCRP (Conferenza Mondiale delle Religioni per la Pace), dove opera con conferenze e pubblicazioni, relative soprattutto alla mistica cristiana orientale, e con l'insegnamento di Storia della Spiritualità Cristiana Occidentale.

La fotografia come forma d'arte

Giovanni Chimirri

1. INTRODUZIONE AD UNA NUOVA ARTE

Oggi l'arte è uscita dai musei ed è diventata un fenomeno di massa, riprodotta e diffusa su scala mondiale. Tutti noi viviamo quotidianamente di arte: ognuno di noi rivendica sentimenti estetici e, quand'anche privo di specifica abilità professionale, ognuno di noi si sente in qualche modo e non di meno "artista", fosse solo per il fatto di parlare, muoversi, vestirsi e truccarsi, arredare l'ambiente ecc. in modo *personale, bello e creativo*. Nel corso dei secoli sono sempre state inventate nuove arti, nuovi generi artistici e nuove tecnologie artistiche, come ad esempio il fumetto, la fotografia, il cinema, la televisione, la body-painting, la pop-art, la net-art, la mail-art ecc.

Queste arti, sul loro nascere, hanno incontrato non poche difficoltà ad essere accettate dalla critica, come sempre avviene per tutto ciò che è nuovo, come se il "nuovo" non fosse invece un elemento capitale nel progresso della storia dell'arte. Anche la fotografia (termine che deriva da due parole greche: *phos* = luce e *graphe* = scrittura, quindi "scrivere con la luce") ha sofferto a lungo prima di essere annoverata nel "sistema dei generi artistici", e persino molti scrittori ed intellettuali la snobbarono o la considerarono una povera "arte minore". Eppure, che lo si voglia o meno, è innegabile che uno dei caratteri della società contemporanea è quello di essere una "civiltà dell'immagine" (dopo l'epoca "orale" e l'epoca della "scrittura"), e in questa società e fra queste "immagini", la fotografia svolge ormai, e da tempo, un "ruolo linguistico" davvero fondamentale; sebbene solo in questi ultimi anni la fotografia stia ricevendo meritati consensi, ed i fotografi sono ormai riconosciuti come *artisti* (*e come loro quotati!*).

Per la mentalità moderna è reale solo ciò che si vede o solo ciò che la televisione fa vedere (la televisione è in sostanza una sorta di "fotografia elettronica", ossia di fotogrammi in movimento). Gran parte del nostro sapere si basa oggi sulle immagini fotografiche. La nostra identità personale è e corrisponde alla nostra immagine fotografata (pensiamo alla "foto tessera" necessaria su molti documenti). La fotografia è stata definita da S. Sontag come un'arte davvero "democratica", perché alla portata di tutti ed in potere di tutti. Con la fotografia tutti possono possedere un frammento di mondo, quasi pilotarlo e sezionarlo, per poi comunicarlo (pensiamo solo ai telefonini cellulari di ultima generazione, tutti dotati di mini-obbiettivo fotografico incorporato). La fotografia, nella nostra società contemporanea, risulta così spesso addirittura invadente: vedi ad esempio tutti i problemi connessi con la tutela del *diritto d'immagine*, con la tutela del *diritto di autore* e con la tutela della *privacy* (ovunque veniamo fotografati e teleripresi!).

2. STORIA E TECNICHE

Per quanto riguarda la storia della fotografia, ci limitiamo ad alcuni cenni e ad alcune date significative. La "preistoria" della fotografia coincide con il concetto di "camera oscura". La cosa è semplice: basta un qualsiasi ambiente chiuso, come una grotta (vedi già la mitica caverna di Platone), una stanza o una scatola (di metallo, di cartone o di legno non importa) che abbiano un piccolo buco (= "foro stenopeico") che lascia passare la luce esterna. Questa luce, non solo illuminerà un poco l'interno della "camera", ma proietterà sulla parete anche immagini, figure ed ombre. Di questa tecnica si servivano già i pittori nel 1500, per ritrarre i

paesaggi. Con l'ausilio di un vetro smerigliato o di specchi inseriti nella camera in maniera angolata, l'immagine era proiettata su carta o su tela, ed il pittore non faceva che *ricalcarne il disegno*, i contorni, che poi avrebbe comodamente rifinito e dipinto in studio. Anche il grande Canaletto (nella prima metà del 1700) si sarebbe servito di questo sistema per ritrarre velocemente le piazze e i canali di Venezia. Un passo avanti fu compiuto mediante l'interposizione di una *lente biconvessa* che permetteva il controllo e la concentrazione dei raggi luminosi in entrata. La proiezione di un punto o di un'immagine attraverso una lente (che possiamo già chiamare "obiettivo") sarà nitida, ossia ben definita e leggibile, solo quando i raggi di luce che l'attraversano si scompongono e ricompongono, si capovolgono e si raddrizzano in un preciso punto, che è quello della loro convergenza. In gergo tecnico si parla del "piano di messa a fuoco".

La nostra vista funziona in modo analogo, ed i costruttori delle macchine fotografiche (= fotocamere) non hanno fatto altro che "copiare" le leggi della fisiologia oculare. Più luce passa dal foro e dalla nostra pupilla, meno definita risulterà l'immagine. Quando vogliamo infatti "mettere a fuoco qualcosa" (= eliminazione di raggi periferici), non facciamo che restringere la nostra pupilla e il nostro cristallino. Nella macchina fotografica, che non è altro che una camera oscura a tenuta di luce ed alla quale si possono aggiungere parecchi meccanismi e automatismi, viene inserito dopo la lente o le lenti (a seconda della qualità dell'obiettivo) una membrana che permette di regolare/dosare la quantità di luce in entrata: il "diaframma". Più questo diaframma è aperto e meno cose si potranno mettere a fuoco: tecnicamente si parla di limitazione della "profondità di campo", che è lo spazio prima e dopo il punto di messa a fuoco. Più questo diaframma è chiuso e maggiormente otterremo un'immagine in cui tanto il primo che l'ultimo piano risultano ugualmente a fuoco, ossia nitidi.

A questo diaframma va associato poi un congegno ad orologeria (elettromeccanico o elettronico): l'"otturatore", che consente di regolare anche il "tempo d'esposizione" della pellicola (ovvero del singolo fotogramma) ai raggi luminosi. Se le condizioni di illuminazione sono scarse, come ad esempio di notte, si avrà bisogno di un tempo lungo di esposizione (svariati secondi); viceversa, in pieno sole, sarà sufficiente anche un millesimo di secondo per impressionare la pellicola. La storia della fotografia, dipende anche, in buona parte, dal progresso della conoscenza dei "materiali sensibili", ovvero dalla caratteristica fisico-chimica di certe sostanze. Nel 1727 in Germania, il prof. Schulze scoprì per caso che i sali d'argento scurivano per effetto della luce, ma l'immagine ottenuta con questi sali non era permanente. Dovette passare proprio un secolo affinché, nel 1827, il francese J. Nicéphore Nièpce realizzasse, dopo vari esperimenti con lastre metalliche cosparse di bitume ed esposte per ore alla luce (sempre attraverso una camera oscura), quella che si può considerare la "prima fotografia della storia". Nièpce chiamò la sua invenzione "eliografia".

Il principio dell'eliografia è usato tutt'oggi, sebbene con diversa metodologia (oggi l'eliografia è la riproduzione di disegni eseguiti su carta trasparente per mezzo di carte sensibili sviluppate in vapori di ammoniaca e mediante l'azione della luce). Qualche anno prima a Parigi, nel 1822, L. J. Daguerre (in società con C. Bouton) lanciò il "diorama": uno spettacolo di immagini che, attraverso particolari effetti di luce, creava una fortissima illusione della realtà. Ma l'invenzione che lo rese celebre e che ne prende il nome, è la "dagherrotipia" (sviluppata negli anni 1835-1837), consistente nella sensibilizzazione di un sottile strato di argento applicato su una lastra di rame, e nello sviluppo dell'immagine latente mediante vapori di mercurio.

Quasi contemporaneamente, l'inglese F. Talbot creò una carta dalla quale, una volta impressa, si potevano stampare dei disegni: questo sistema, cosiddetto "negativo-positivo", sarà alla base della fotografia moderna. Nel 1840 Talbot perfezionò tale sistema e lo chiamò "calotopia". Il periodo che va dal 1851 al 1880, è noto come

l’“età del collodio”. Fu l’inglese F. S. Archer a rendere noto un procedimento fotografico che permetteva di creare immagini utilizzando lastre di vetro (altri usarono anche lastre di ferro e lastre all’albumina). Nel 1861, il fisico inglese J. C. Maxwell realizzò il primo procedimento a colori. Nel 1870 L. Maddox inventa le lastre secche alla gelatina, che saranno commercializzate nel 1878. Nel 1872 nasce la cartolina illustrata. Nel 1880 i fratelli Lumière aprono a Lione uno stabilimento fotografico. L’epoca pionieristica della fotografia può dirsi conclusa nel 1888, quando l’americano G. Eastman realizza una pellicola di celluloid e mette in commercio la prima Kodak.

Nel 1895 Edison crea la pellicola da 35 mm. Nel 1889 si svolge il primo congresso internazionale di fotografia. Nel 1911 i fratelli Bragaglia realizzano le “fotodinamiche”. Tra la seconda metà del 1800 e la prima metà del 1900, si moltiplicano le riviste periodiche illustrate, vendute a milioni di copie (“L’Illustration”, “Harper’s Weekly”, “Illustrated America”, “Berliner Illustrirte Zeitung”, “Camera Work”, “Camera”, “Arbeiter Illustrirte Zeitung”, “Vu”, “Life”, “L’illustrazione Italiana”), e si moltiplicano le collezioni, le gallerie permanenti, le fondazioni, gli archivi, le agenzie (Dephot, Magnum) e i musei (ma in Italia, solo recentemente è stato inaugurato il primo “Museo della Fotografia”). Nel 1948 la Polaroid lancia il suo procedimento fotografico, al quale farà seguito la commercializzazione di fotocamere con pellicole a sviluppo immediato. Nel 1963 viene messo a punto il procedimento “cibachrome”.

Sul finire del secondo millennio esplode commercialmente la cosiddetta “fotografia digitale”. In verità, essa, non è poi così nuova, giacché da qualche tempo tutte le immagini della fotografia tradizionale destinate ad un uso editoriale sono *convertite* in “formato digitale” per poter essere associate ai testi nell’ambito dell’impaginazione elettronica di giornali, riviste e libri. Il termine “digitale” indica un sistema che elabora dati ed immagini *tramite unità numeriche*, come il “codice binario” dei computer. Sappiamo che la tecnologia informatica corre ormai con passi da

gigante, e in questi ultimissimi tempi sono state immesse sul mercato “fotocamere digitali” supercompatte che sono veri gioielli di sofisticatissima ingegneria. Addio alle vecchie pellicole e largo alle “schede di memoria”, ai masterizzatori, agli scanner e alle stampanti! Entrando in un negozio di fotografia oggi, si consegnano sempre meno obsoleti “rullini” nella loro bella scatoletta nera, e sempre più “SD Card”, “CompactFlash Card”, “SmartMedia Card”, “Floppy Disk”, “PCMCIA Card”, “CD-ROM”, “Memory Stick”, “Zip” e “Micro Drive” (per chi ne capisce)!

3. TIPOLOGIA DEL FOTOGRAFO

Ci sono sostanzialmente tre tipi di fotografo. Il primo tipo è il cosiddetto “fotografo della domenica” o “dilettante”, ossia quello che fotografa di tanto in tanto con apparecchi per lo più automatici (basta schiacciare un tasto!). Si fotografa la gita fuori porta, i figli che crescono, gli amici in montagna ecc. Il secondo tipo è il “fotografo amatoriale”, che possiede un elevato bagaglio tecnico-culturale e che è in grado di usare strumentazioni adeguate, come diverse fotocamere e diversi obiettivi, l’esposimetro (è un apparecchio che permette di misurare l’intensità della luce che illumina la scena inquadrata), il cavalletto, i pannelli riflettenti ecc. Il fotoamatore deve essere in grado di sviluppare un tema e/o un “portfolio” (è una serie di fotografie nel contempo diverse e connesse, che servono ad esprimere una sola idea, a raccontare una storia, un avvenimento); partecipa ai concorsi; legge riviste di settore. Il terzo tipo è il “fotografo professionista”, che ha fatto della fotografia non solo la sua passione ma anche il suo lavoro, il suo mestiere. Ciononostante, tutti i tipi di fotografi devono *saper guardare*.

4. PSICOLOGIA E PROFESSIONALITÀ DEL FOTOGRAFO

Il fotografo, per realizzare buone immagini, non deve avere solo una buona vista, ma deve *saper vedere*, ossia deve saper mirare e rimirare, guardare e studiare, analizzare e comporre tutto quello che l’occhio semplicemente vede. Il foto-

grafo è un “guardone”, ma non certo nel senso negativo del termine, che in psicopatologia sessuale coincide col *voyeurismo* (= spiare la nudità e gli atteggiamenti erotici altrui). Il fotografo non è attratto affatto dallo “sporco” e dal “morboso”, bensì dal limpido, dal bello, dal caratteristico, dal sorprendente, dall’originale, dall’inusuale ecc.

La psicologia del fotografo si svolge tutta intorno alla “psicologia della visione”, della “percezione”, dello “spirito d’osservazione”, del “gusto estetico”. Il fotografo è un *cacciatore d’immagini*, la cui “arma” sono gli occhi sempre attenti e pronti a scoprire, catturare e immortalare attimi unici e irripetibili. Quello che a prima vista sembra banale, agli occhi allenati del fotografo diventa subito *interessante*; viceversa, quello che agli occhi dell’uomo volgare appare bello, viene scartato dal fotografo perché troppo scontato (il solito “tramonto da cartolina”!). Ciò che sembra omogeneo, sotto lo sguardo del fotografo appare disomogeneo ed asimmetrico.

Più alto è il “livello” del fotografo, più lungo è il tempo impiegato nello *studio preventivo* dell’immagine, cioè *prima* di scattare. Il fotografo della domenica e il turista giapponese in ferie in Italia ad esempio, scattano senza alcuna preoccupazione del *risultato* dell’immagine. Ma non è così che si fotografa! Bisogna sapere infatti già da prima *cosa si vuole*, che significato ha per noi e/o per altri quell’immagine, che tipo di immagine desideriamo, che sentimento vogliamo comunicare con l’immagine realizzata. Bisogna insomma avere una sorta di consapevolezza preventiva e, per dir così, bisogna avere già *dipinto l’immagine con i nostri occhi*, prima ancora di riprodurla fotograficamente. La fotografia non è una tecnica neutra di riproduzione, ma un mezzo di comunicazione selezionante e polivalente.

In sostanza, quando un fotografo punta l’obiettivo, dovrebbe sempre chiedersi: 1) voglio realizzare un’immagine che semplicemente *riproduce* il reale?; 2) voglio realizzare un’immagine che *rivelà* aspetti nascosti di quel reale?; 3) oppure un’immagine che vuole *ricreare* il reale e persino sconfinare nell’*irreale* e nell’*inesistente*?

Cosa si vuole, come si vuole e perché si vuole insomma fotografare, sono domande che ognuno deve porsi prima di “cliccare”: mirando nell’obiettivo la mente deve *capire* quello che sta mirando, e facendolo proprio deve avvolgere il fatto ripreso col sentimento. Ecco l’essenza e il segreto dell’atto fotografico.

5. SOGGETTIVITÀ E OGGETTIVITÀ IN FOTOGRAFIA

Il motivo fondamentale per il quale la fotografia ha avuto difficoltà ad essere accettata come “arte”, risiede in questo: se l’arte è *l’espressione soggettiva e la creazione personale ed assoluta di bellezza e di novità*, la fotografia è esclusa dal campo dell’arte perché si limita alla pura *riproduzione oggettiva*. Il principio è giusto, ma bisogna intendersi e specificare. Certamente nei suoi inizi, la fotografia era soprattutto un fatto meccanico (sebbene non mancarono esempi di “fotografia astratta”): si prendeva un soggetto qualsiasi (chi ci stava di fronte o quello che si vedeva fuori della propria finestra) e si cercava di *fissarne l’immagine tale e quale*. Ma oggi, grazie ai progressi della tecnica, il fotografo non vuole affatto essere “oggettivo” e non vuole privarsi della facoltà d’immaginare, inventare e ricreare.

Egli può e deve deviare dall’oggettività e caricare l’immagine oggettiva di un’*impronta soggettiva*. Prima di “cliccare e basta”, il fotografo mette in atto con piena libertà tutta una serie di disposizioni tecniche che faranno dell’immagine riprodotta qualcosa di soggettivo e di personalmente ricreato. È solo in conformità a queste scelte tecniche che l’immagine fotografata verrà fuori in un modo anziché in un altro, per cui non esisterà più una fantomatica “oggettività”. Oggi il fotografo può scegliere ad esempio che tipo di pellicola usare (esistono diverse sensibilità e formati), se “negativa” o “positiva” (= le “diapositive”). Poi può scegliere la distanza dall’oggetto, può scegliere la prospettiva che vuole, può persino sfumare, deformare e ristrutturare l’oggetto visto con apposite lenti, quali: filtri diffusori (sfumanti, ammorbidenti), filtri dif-

frangenti (scompongono la luce e creano bande di colori dell'arcobaleno), filtri cross-screen (che creano l'effetto "a stella"), filtri digradanti e colorati (modificano le tinte), filtri ultravioletti e skylight (eliminano le dominanti fredde), filtri polarizzatori (eliminano i riflessi) ecc.

Poi il fotografo può giocare sulla "messa a fuoco", sfocando appositamente il piano che vuole; oppure può giocare sul "mosso", oppure ancora, viceversa, "fermare" qualcosa che si muove velocemente con l'uso del flash e con tempi rapidi di esposizione. Può persino "fermare" la scia luminosa lasciata dai fari di una vettura in corsa durante la notte (basta un cavalletto ed un tempo lungo d'esposizione: le automobili spariscono, mentre rimangono impresse sulla pellicola lunghe "strisce colorate"). Oppure, ancora, può fare "macro-fotografia": attraverso dispositivi quali "lenti addizionali", "tubi di prolunga", "soffietti" ed ottiche speciali ("obiettivi macro"), oggetti molto piccoli o particolari di oggetti, vengono ingigantiti.

Bastano questi pochi esempi (documentati ed esemplificati su ogni buon manuale di tecnica fotografica) per dimostrare che il fotografo non riprende affatto ed oggettivamente quello che "normalmente" un occhio vede, ma riprende quello che vede sotto un *nuovo, soggettivo e suggestivo aspetto*. Quello che l'occhio volgare vede nella realtà non sarà mai uguale a quello che il fotografo vede e riesce a riprodurre. Si potrebbe a questo punto obiettare che, tuttavia, il fotografo riprende quello che c'è: il fotografo non *fa* la foto, ma solo la *prende*. Invece, il "vero artista" *crea ex novo qualcosa che non c'è, e non si limita a leggere il mondo reale*. A questa obiezione rispondiamo anzitutto che anche l'artista (ad esempio un pittore od uno scultore) riprende spesso e volentieri quello che c'è già: un paesaggio, una persona, una natura morta. Quando è nata la fotografia, il pittore l'ha temuta, proprio perché gli faceva concorrenza nel "copiare il reale"! Con la nascita della fotografia, la pittura ha perso una fetta del suo lavoro, ossia del lavoro "documentaristico".

L'"oggettività" non è dunque un parametro discriminante fra arte e non arte. Il pittore al quale viene commissionato il ritratto fedele di quel principe o di quella regina o di uno semplice sconosciuto, non fa che riprodurre qualcosa che non è lui ad aver creato. Anche l'artista deve talvolta essere *massimamente oggettivo*, e non di meno lo reputiamo sempre un artista e non un bravo e semplice "artigiano"! Eppure, se commissioniamo a due pittori diversi il "ritratto" di una medesima persona, il risultato sarà difficilmente uguale, poiché nel lavoro artistico non può mai mancare una *certa dose di creatività personale*. E questo vale anche per il fotografo, che a suo modo è un artista, nel momento in cui riproduce certamente qualcosa di esistente, ma sempre *a modo suo* e col suo *personale talento*.

Nulla importa poi, se tale riproduzione sia avvenuta con pennelli che distendono colori sulla tavolozza o sulla tela (lavoro del pittore) oppure con obiettivi, filtri, marchingegni vari, stampe e rielaborazioni computerizzate (lavoro del fotografo). Immagine artistica è l'una ed immagine artistica è anche l'altra. Né la tecnica e né l'esistenza del reale da riprodurre influiscono sulla determinazione dell'arte. Questa è *l'espressione del sentimento estetico* dell'artista, ovvero manifestazione di quel sentimento in un'opera materiale, concreta, percepibile a terzi. Che si tratti poi di fotografia o di scultura o di disegno o di pittura ad olio (o ad inchiostro, o ad acquerello o a tempera, o ad acrilico!) non importa. Ogni artista ha in ogni modo creato, con la tecnica che gli compete, una *bella immagine*, e questo è quello che la rende "arte".

Anzi, se un tempo veniva detto ad un pittore: "la tua opera sembra proprio reale", egli rimaneva contento (oggi non più, ed anzi potrebbe anche offendersi!); mentre, viceversa, se si dice dell'opera di un fotografo oggi: "guarda, la tua opera sembra proprio un quadro dipinto", egli ne sarà grato. Esiste, insomma, tanto un "realismo pittorico" quanto un "impressionismo fotografico" (grazie alle tecniche "dis-oggettivanti" sopra menzionate), ed ambedue hanno pari dignità.

6. GENERI FOTOGRAFICI

Possiamo continuare il discorso concernente l'oggettività e la soggettività della fotografia, e quindi il discorso relativo alla natura artistica della fotografia, differenziando *tre generi fondamentali d'immagine*. La fotografia può essere (secondo i termini di G. Leva): 1) un "riportare"; 2) un "rivelare"; 3) un "ricreare". Ovvero, stando ai termini di un altro autore (il Dubois), la fotografia può essere: 1) lo "specchio del reale"; 2) la "trasformazione del reale"; 3) la "traccia del reale". Oppure, ancora, stando ad altre parole come quelle usate da V. Gravano, la fotografia può essere: 1) un lavoro di "conservazione-catalogazione"; 2) un lavoro di "ricostruzione/evocazione"; 3) un lavoro di "invenzione/generazione". Spieghiamo in dettaglio cosa sono questi tre generi o specie d'immagine fotografica.

7. RICOPPIARE IL REALE

Nel primo caso, si tratta comunemente di "reportage", dove il fotografo *ri-prende, ri-porta, ri-trae, regista e testimonia* quello che semplicemente vede, nella sua nuda oggettività, senza particolari velleità artistiche. Esempi: un documentario di viaggio, ritratti di persone del tipo foto-tessera, un servizio giornalistico, ripresa di oggetti (in gergo "still life", vedi le immagini di prodotti da vendere che appaiono su riviste e cataloghi), immagini di paesaggi (come le classiche cartoline), immagini di architettura, immagini scientifiche, reperti di polizia (cadaveri, incidenti stradali ecc.). Qui la fotografia è davvero uno "specchio del reale", un "riflesso del reale", un "quadro del reale", una "memoria del reale", la cui oggettività è trasferita tale e quale su qualche tipo di supporto. Già nella seconda metà del 1800, furono compiuti in Inghilterra (R. Beard e J. Thomson) e a New York (J. Riis) grandi reportage sui poveri e sulla malavita. Nel 1908, L. Hine documentò il lavoro massacrante nelle acciaierie di Pittsburg e il lavoro dei bambini-contadini nel Texas. Nel 1934, R. Vishniac documentò i ghetti ebraici nell'Europa orientale. W. Evans realizzò una foto-inchiesta sui braccianti dell'Alabama nel

1936. Ricordiamo anche il meticoloso lavoro dei coniugi tedeschi Becher, fondatori di una scuola dai quali sono usciti i vari T. Struth, T. Ruff e A. Gursky; e in Italia ricordiamo il prezioso lavoro dei fratelli Alinari, che fin dal 1850 riprodussero un'infinità di opere d'arte. E tutti, infine, abbiamo visto su libri e riviste, fotografie delle due grandi guerre mondiali e delle altre cento guerre dopo quelle!

In questo primo genere di fotografia, ci può essere, in effetti, poco spazio per la *libera interpretazione del fotografo*. Più che di "vera arte", si tratta di un caso specifico di "arte funzionale" o "arte strumentale" o "arte applicata" o "artigianato artistico". Occorre, infatti, una qualche "arte", una certa "tecnica" ed una certa "bravura" per compiere queste foto. Tuttavia, nella maggior parte dei casi, il fotografo non impegna il suo sentimento e il suo gusto estetico, ovvero non ha alcun'intenzione di realizzare un'opera d'arte. *Deve solo riportare e documentare: non mette in gioco la propria creatività artistica*. Quando però la mette comunque in gioco, allora *anche* queste specie d'immagini possono diventare *arte*. Tutto dipende dal contesto, dalle intenzioni di colui che fotografa, dall'oggetto fotografato che si può prestare o meno a diventare un bell'oggetto artistico.

Abbiamo detto che questo genere di fotografia è un "caso" dell'"arte funzionale", poiché con tale nozione s'intende soprattutto un tipo d'arte più creativo, come ad esempio il disegno industriale, l'architettura, la ceramica, la cartellonistica, la pubblicità sotto l'insegna dello spettacolo ecc. Qui s'inventa e si crea come nell'arte, ma insieme non si crea per finalità puramente "estetico-culturali-ludiche-contemplative-simbolico rappresentative" (come è nell'essenza dell'arte con la A maiuscola), bensì per finalità precisamente *funzionali, utilitaristiche, economiche, pratiche* ecc. È la *finalità* dell'opera che ne determina la natura e la specie. La fotografia, così, è stata per decenni al servizio della documentazione storica e della ricerca scientifica, oppure al servizio del cinema, della pubblicità e di altre arti ancora. Il confine tra arte e non arte, in questo

primo genere di fotografia, potrà apparire in molti casi assai sottile e discutibile, ma in linea di massima abbiamo posto alcuni principi basilari utili alla differenziazione tra fotografia “come arte” e fotografia come “tecnica strumentale”.

8. RIVELARE IL REALE

Il secondo genere di fotografia consiste nel riportare certamente il reale, ma in modo davvero artistico; quindi, non tanto il reale “naturale”, il reale come fredda materia, ma il reale “vivificato”, il reale “concezionalizzato”. Il fotografo non è più un “registrator meccanico”, ma un *agente protagonista*, che vuole *mediare e ricostruire ogni cosa che vede*. Qui, infatti, non interessa affatto la “fedeltà oggettiva”, non interessa affatto dare il massimo delle informazioni o il massimo della *chiarezza riproduttiva* (come per lo più avviene nel genere precedente di fotografia), ma interessa unicamente la *ricostruzione soggettiva del reale*. Il “vero” non è più né il reale in sé e per sé e neppure il “reale registrato”, ma solo quello rivelato attraverso un’originale rappresentazione, ossia quello contestualizzato e reso significativo.

Grazie a varie possibilità tecniche (sfumare, sfocare, filtrare, rimpicciolire, ingrandire, deformare, illuminare, oscurare ecc.), e attraverso una *ricomposizione e inquadratura dell’immagine* il fotografo riesce dunque a trasformare davvero quello che vede, riesce a cogliere particolari nascosti, riesce a rivelare ciò che non è evidente, riesce ad evocare qualcosa che va oltre l’oggettività e l’immediatezza dell’oggetto ripreso, riesce a sensibilizzare e far commuovere lo spettatore, riesce a comunicare insomma qualcosa.

Il reale così ricostruito e trasformato si costituisce dunque come una *bella immagine artistica*, che può suscitare sentimenti diversi proprio perché è aperta a possibili e diverse interpretazioni. Queste immagini non sono mai banali e scontate, ma sono sempre ricche di poeticità, cosa difficilmente possibile con la fotografia di reportage (quando si fotografa una casa, un morto in guerra,

o i parenti che ci fanno visita, non si vuole neppure essere particolarmente “poetici”). A nostro personale parere è proprio questo secondo genere di fotografia quello che *la caratterizza maggiormente come arte*, poiché viene salvaguardata insieme e nella giusta misura, sia la “creatività soggettiva” e sia la “riproduzione oggettiva” di ciò che esiste.

In questo, seguiamo e presupponiamo il concetto aristotelico di “*mimesis artistica*”, come riproduzione-ricreazione di *realità verosimili, credibili, possibili*: si tratta di una *trasfigurazione dell’oggettività* che mantenga però una coerenza logica della rappresentazione. Si possono anche qui *inventare* situazioni, personaggi e oggetti, ma ciò deve mantenere insieme un contatto con la realtà, e rimandare in ogni modo ad un *significato simbolico accettabile e razionale*.

L’arte fotografica, ora, risulta più limitata rispetto ad altre arti, poiché deve pur riprendere *quello che c’è*, e non può inventarsi ad esempio cavalli che volano, volti di marziani inesistenti o paesaggi del tutto assurdi (cosa che invece può fare e fa le terza e prossima specie di fotografia). Tuttavia, un minimo di *creatività scenografica* riesce ad averla anch’essa, inventando ad esempio situazioni curiose e interessanti, ovvero predisponendo oggetti e persone come meglio crede. Oltre a questo, la fotografia può poi persino *rielaborare quello che ha ripreso* (in fase di stampa, in fase di visualizzazione al monitor), ma questa operazione va fatta *senza stravolgere e rendere irriconoscibile la realtà ripresa*, altrimenti entriamo nel terzo genere d’“immagine fotografica”, che solo impropriamente può dirsi tale, poiché rientrano spesso in essa elementi estranei alla fotografia e metodologie tecniche non tipicamente fotografiche.

9. INVENTARE IL REALE COME COSTRUZIONE D’IMMAGINI

Il terzo e ultimo genere di fotografia è appunto quello dell’immagine *totalmente ricreata*. Ma più che di “*ri-creazione*”, termine che sarebbe meglio riservare all’immagine come “*rivelazione*”, qui si tratta evidentemente di *creazione assoluta*, ovvero di pura *invenzione*, in cui, del reale, rima-

ne solo una vaga traccia, uno spunto, un segno, un frammento, un'allusione, un surrogato.

Questo tipo di fotografia sta diffondendosi sempre più, grazie soprattutto all'elaborazione digitale computerizzata, che consente di stravolgere interamente quello che si è ripreso, facendo ad esempio volare gli oggetti per aria e dipingendo il cielo di verde! Ma più che "fotografi", costoro sarebbero da classificare come "visual designer". Ma l'idea di fondo non è proprio nuova. Esempi classici sono i famosi "fotomontaggi", i "collages", i "foto-collages", i "ritocchi manuali", le fotografie di fotografie e le fotografie di immagini artistiche non fotografiche ecc. Qui i fotografi diventano e sono artisti in senso ampio, ed imitano alcune correnti pittoriche, quali: astrattismo, dadaismo, cubismo, surrealismo, avanguardismo ecc. Non è un caso che molti fotografi provengono dal mondo della pittura o da altre arti ancora; e così sono portati in modo consequenziale a "travasare" all'interno della fotografia una più ampia varietà di stili, di concetti, di contenuti, di gusti, di tendenze ecc. Vedi i nomi, per farne solo alcuni, di C. Schad con le sue "schadografie", i ritratti di Man Ray (famoso il nudo di donna con disegnate sulla schiena le due "effe" del violino), L. Moholy-Nagy coi suoi grafismi, O. Steinert coi suoi frammenti plastici, L. Veronesi con la fotografia antifigurativa, P. Monti ecc.

Più che di "fotografia", bisogna qui parlare, però, di *tecnica mista*, dove il ruolo della fotografia è affiancato e confuso con altre tipologie artistiche (pittura, disegno, grafica). Se nel genere del "reportage" (prima specie di fotografia) assistiamo al predominio dell'oggettività, e nel genere della "rivelazione del reale" (seconda specie di fotografia) assistiamo ad un connubio armonico tra oggettività e soggettività, qui, nell'*invenzione fotografica* (terza specie) la bilancia pende totalmente dalla parte della soggettività; dove domina e regna sovrana la fantasia, il capriccio, la sperimentazione pura.

L'autore vuole staccarsi tanto dal "reale" che dalla "somiglianza del reale" (= superamento della *mimesis* aristotelica); poiché il "reale" è giu-

dicato *insignificante*. L'autore non vuole riprendere situazioni ed oggetti esistenti, ma costruirne *d'immaginari*, che ritiene altrettanto "reali" e persino più espressivi e indicativi. Ora, se da un lato questi "stili fotografici" possono avere diritto di cittadinanza nel vasto mondo dell'arte, dall'altro lato bisogna fare attenzione a non scadere nel cosiddetto *kitsch* o nella *trash-art* (= arte dell'immondizia), dentro le quali si nasconde per lo più esibizionismo, cattivo gusto, incomprensibilità, grottesco, polemismo anti-academico, mania, piacere della sregolatezza, della trasgressione e dell'inconsueto, gusto per l'orrore e il frammento ecc. Ma uno dei requisiti fondamentali dell'arte (fotografia compresa) purtroppo da molti ignorato, è la sua *leggibilità* o *comprendibilità*. Ogni arte è fatta per il pubblico e spera un pubblico: un'opera d'arte *eccessivamente ermetica, astrusa, inusuale*, fallisce il suo scopo, che è quello di *comunicare un'idea, un sentimento, un'emozione, un valore*.

Suggerimenti Bibliografici

a) Testi riguardanti la storia della fotografia:

- P. COSTANTINI - A. DE PAZ**, *L'immagine fotografica. Storia, estetica, ideologie*, Clueb, Bologna 1986;
- R. KRAUSS**, *Teoria e storia della fotografia*, B. Mondadori, Milano 2000;
- P. GALASSI**, *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino 1989;
- A. GILARDI**, *Storia sociale della fotografia*, B. Mondadori, Milano 2000;
- J. LEMAGNY - A. ROUELLÉ**, *Storia della fotografia*, Sansoni, Firenze 1988;
- D. MORMORIO**, *Storia della fotografia*, Newton Compton, Roma 1996;
- A. MADESANI**, *Storia della fotografia*, B. Mondadori, Milano 2005;
- B. NEWHALL**, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1984;

P. POLLAK, *Storia della fotografia dalle origini ad oggi*, Garzanti, Milano 1959;

I. ZANNIER, *Cultura fotografica in Italia*, F. Angeli, Milano 1985;

I. ZANNIER, *Storia e tecnica della fotografia*, La terza, Bari 1993.

b) *Testi riguardanti l'estetica fotografica:*

AA.VV., *Gli scrittori e la fotografia*, Editori Riuniti, Roma 1988;

R. BARTHES, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980;

G. COSTA, *Dentro la fotografia*, Edizioni della Meridiana, Firenze 2002;

P. DUBOIS, *L'atto fotografico*, Quattroventi Edizioni, Urbino 1996;

G. FREUND, *Fotografia e società*, Einaudi, Torino 1976;

V. GRAVANO, *L'immagine fotografica. Per una nuova estetica della fotografia*, Mimesis, Milano 1997;

O.W. HOLMES, *Il mondo fatto immagine. Origini fotografiche del virtuale*, Costa & Nolan, Genova 1995;

C. MARRA, *Pensare la fotografia*, Zanichelli, Bologna 1992;

D. MORMORIO, *Un'altra lontananza*, Sellerio, Palermo 1997;

H. SCHWARZ, *Arte e fotografia*, Bollati Borighieri, Torino 1992;

R. SIGNORINI, *Arte del fotografico. I confini della fotografia e la riflessione teorica degli ultimi anni*, CRT, Pistoia 1997;

S. SONTAG, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1978;

P. VIRILIO, *La macchina che vede*, Sugarco, Milano 1989. Per una visione generale dell'estetica si può invece vedere in nostro *Lineamenti di estetica. Filosofia dell'opera d'arte*, Mimesis, Milano 2001.

c) *Testi riguardanti la tecnica fotografica, la composizione e la lettura dell'immagine:*

AA.VV., *ABC della fotografia*, Newton Compton, Roma 1998;

G. BONOMO, *Guida pratica della fotografia*, Editrice Progresso, Milano 1995;

C. CERQUETTI, *La fotografia per tutti*, Ciapanna Editore, Roma 1995;

F. CREA, *Guida alla composizione*, Editrice Progresso, Milano s. d.;

C. DELLE CESE, *Fotografia*, Mondadori, Milano 1998;

A. FEININGER, *La fotografia. Principi di composizione*, Vallardi, Milano 1990;

J. HEDGE COE, *Fotografare. Tecnica e arte*, Vallardi, Milano 1985;

J. HEDGE COE, *Fotografare meglio*, Vallardi, Milano 1999;

I. JEFFREY, *Fotografia*, Rizzoli, Milano 2003;

M. LANGFORD, *Manuale di fotografia moderna*, Roma 1989;

S. MENCARELLI, *Manuale di fotografia*, Edup, Roma 2000;

A. PIERONI, *Leggere la fotografia*, Edup, Roma 2002.

Giovanni Chimirri: dottore in discipline filosofiche e teologiche, collabora a varie testate giornalistiche; ha fondato e dirige la collana "Biblioteca di filosofia e scienze umane" (Bonomi). Studioso, ha pubblicato diverse opere, tra cui: Etica delle passioni (*Dehoniane*); Ragione e azione morale (*ESI*); Lineamenti di estetica (*Mimesis*); Prenderla con filosofia (*Bonomi*); Psicologia del corpo (*Armando*); Capire la religione (*Gribaudo*).

Carnevale o Quaresima?

Il disturbo maniaco-depressivo, o bipolare (DB)

Marina Mariuzzi



COME VA? HAI ANCORA LA LUNA?

Capita a tutti, vero? a volte anche con buone ragioni. Ma, in fondo, dura poco. Quando invece i cambiamenti d'umore sono inappropriati, esagerati in un senso o nell'altro, verso l'alto (mania, euforia) o verso il basso (depressione) e inadeguati a quanto accade nella realtà, allora c'è ragione di credere alla possibilità di essere in presenza di un *disturbo dell'umore maniaco-depressivo o bipolare (DB)*. I cambiamenti vanno da un estremo all'altro. Ci si può sentire estremamente sovraeccitati e straordinariamente carichi di energia per settimane o mesi e poi, senza ragione, passare ad un umore particolarmente depresso, apatico, irritabile, uggioso, incontentabile, per giorni, settimane o mesi. La gravità di questi altalenanti stati di estrema euforia e depressione differenzia il DB dal semplice sbalzo d'umore e influisce negativamente sulle relazioni, sul lavoro, fino a rendere difficile o addirittura impossibile mantenere e far fronte alla quotidianità della vita. È difficile esserne consapevoli perché altrettanto inspiegabilmente ci

possono essere anche dei periodi di buon equilibrio, fino al prossimo episodio di instabilità.

È doveroso riconoscere che è difficile proporre una descrizione generica e accessibile alla comprensione di tutti.

Per "umore" si intende lo stato dell'anima, quello che nasce dall'intimo e perciò maggiormente rivelatorio delle emozioni della persona, dinamico ma in grado di influenzare le modalità di relazionarsi con il mondo. La classificazione internazionale delle malattie (ICD) e il Manuale Diagnostico e Statistico (DSM IV) propongono numerose sottoclassificazioni, ma la descrizione resta necessariamente generica: il DB è una malattia che influenza i pensieri, i sentimenti, le percezioni, i comportamenti e perfino lo stato fisico.

COSA TI SUCCIDE? COSA TI HO FATTO?

Una visione medico-biologica fa risalire all'ereditarietà, alla genetica, se non le cause almeno una correlazione determinante. Nel corso degli anni, in una visione olistica corpo/mente del benessere, numerosi studi hanno convalidato correlazioni che sottolineano i legami tra vita emotiva, neurotrasmettitori e malattie.

La psicopatologia studia le cause e i processi significativi nello sviluppo delle malattie mentali alla ricerca di cause emotive ed ambientali che le influenzano. Si è evidenziato, ad esempio, una predisposizione individuale al DB in presenza di personalità pre-morbosa caratterizzata da perfezionismo, competitività, ricerca di approvazione e gratificazione esterna, bassi livelli di autostima e conseguente spietata autocritica, vissuti di perdita (reale o simbolica) e di colpa che portano ad assumere un ruolo di vittima all'interno delle relazioni affettive.

Trovare una causa sembra fornire la (falsa) sicurezza di poterci difendere. Invece le cause del DB non si conoscono, o meglio, come in tante altre malattie fisiche o mentali, non esiste una causa specifica ma si propende per un insieme di concuse *biologiche, ambientali e psicologiche*: una predisposizione *ereditaria* sulla quale agiscono certi stimoli *ambientali* ai quali un soggetto risulta più *vulnerabile* al punto da reagire in un modo tale da sviluppare un DB. Qualche esempio: la University of Michigan riporta un suo recente studio (2000) dove si legge che alcune aree del cervello di persone con DB risulterebbero avere un'attività cerebrale del 30% superiore alla norma. Altri studi sull'ereditarietà hanno scientificamente confermato una base genetica del DB. Prendendo in considerazione famiglie naturali, di adozione e studi su gemelli, i risultati evidenziano la più alta correlazione tra i gemelli monozigoti. A seguire, restano più a rischio di sviluppare DB rispetto al gruppo di controllo (parenti che non hanno DB) i parenti di primo grado: fratelli, figli, genitori. Il rischio di sviluppare la malattia è, ad esempio, del 50-70% per i figli di quei genitori entrambi bipolari. Cosa sia l'oggetto di questa ereditarietà è ancora indeterminato anche se da decenni si conosce l'influenza tra neurotrasmettitori e disturbi dell'umore (livello di concentrazione di componenti chimiche o relazione tra i vari livelli dei diversi neurotrasmettitori).

Il fattore scatenante sembra comunque essere un evento *percepito* come stressante da un soggetto *predisposto*. La diagnosi precoce risulta importante proprio perché una volta che il DB ha iniziato a svilupparsi, sembra procedere con la sua individualità. Dopo la diagnosi è possibile intervenire sui fattori scatenanti *con la psicoterapia* per sostenere un cambiamento di stile di vita e *con i farmaci* per mantenere un miglior equilibrio dei neurotrasmettitori così come faremmo per ridurre il colesterolo e cambiare dieta per una malattia cardiovascolare. *L'obiettivo* è di ridurre la gravità dei sintomi e la possibilità di ricadute. La confusione è comunque ancora molta e così

risulta evidente che, al momento, le spiegazioni vanno cercate ricorrendo a teorie multidisciplinari e non quindi unitarie.

COSA TI SENTI?

Durante le *fasi maniacali* di esasperata euforia, i sintomi più spesso riportati sono: uno straordinario aumento di energia fisica e mentale che porta ad una instancabile, piacevole sovraccitazione, un senso di onnipotenza, un esagerato ottimismo, una elevata stima di sé, una rapidità di linguaggio, di idee e di pensieri ma anche una difficoltà di concentrazione, irritabilità, aggressività, impulsività, imprudenza fino ad una alterata capacità di giudizio. Spesso non vengono accettate le limitazioni che i familiari impongono nel tentativo di arginare gli eccessi. Agli amici, una persona con DB può anche risultare simpatica e coinvolgente anche se "strana".

Durante gli *episodi depressivi*, invece, viene riportata la sensazione di precipitare in uno stato di poca energia, indifferenza, con significativi cambiamenti di abitudini alimentari e di sonno/veglia, di maggiore ansia, preoccupazione, sensi di colpa, rabbia, irritabilità, improvvisi e immotivati scoppi di pianto e di prolungata tristezza, asocialità e tendenza all'isolamento, inspiegabili dolori fisici e pensieri suicidari. È in questo periodo che il pericolo di omicidio/suicidio allarma i familiari e gli amici e più frequentemente si arriva a chiedere aiuto per un disagio divenuto evidente e pericoloso a sé e agli altri.

Talvolta sono presenti *episodi ipomaniacali* e allora la persona risulta spiritosa, allegra, iperattiva, con molte iniziative e idee originali. Normalmente un tale comportamento viene percepito come efficiente, brillante, espansivo, originale e difficilmente, quindi, fa sospettare un disequilibrio mentale.

All'interno di una grande *varietà di espressioni individuali* si può individuare che, in media, una persona con DB può avere anche periodi abbastanza lunghi di stabilità. Per alcuni gli episodi seguono il ciclo delle stagioni, per altri possono essere più frequenti e un episodio può perdurare giorni e mesi – raramente anni-

qualora non ci sia trattamento. Frequentemente, nei bambini e negli adolescenti, gli episodi misti possono alternarsi anche durante una stessa giornata.

I disturbi dell'umore tra i giovani sono diventati, anche in Europa, oggetto di maggiore interesse da parte degli studiosi e dei politici dell'EU e dell'OMS. È diffusa la riluttanza ad accettare che già i bambini possano essere diagnosticati e curati per un DB nonostante gli studi di questa malattia confermino di poterla identificare sempre più precocemente. Nei bambini e negli adolescenti è certamente necessario tenere presente che siamo in presenza di fasi di crescita che spesso si esprimono con alterazioni dell'umore, aggressività, ribellione e affermazione di sé. Il problema è dove mettere il confine tra normali fasi di crescita e primi sintomi riconducibili ad un problema comportamentale. I genitori, di solito, percepiscono quando si va "oltre", quando i comportamenti risultano eccessivi, iperattivi, a rischio, quando c'è ingiustificata agitazione, ansia, incubi notturni, repentini e inadeguati cambi d'umore anche nell'arco di ore o giorni, scoppi di rabbia esplosivi e distruttivi, esagerato senso di sé o disistima, uso di droghe o alcool o un accentuato isolamento e allontanamento dalla famiglia. Spesso i genitori di persone successivamente diagnosticate con DB ricordano il figlio come un bambino agitato, molto attivo, con difficoltà a dormire, che fin da piccolo aveva espressioni di rabbia o di ansia da attaccamento particolarmente sproporzionate. Oggi si ritiene che siano molte le diagnosi di disturbo d'attenzione-iperattività (ADHD) e depressione infantile che invece nascondono i primi segnali di un DB. Anche nei bambini i primi sintomi sono quelli riscontrabili negli adulti con la caratteristica variante che gli episodi sono di durata molto più breve e quindi si succedono più volte nello stesso giorno. Il bambino potrebbe praticamente risultare sempre irritabile, lunatico.

Nell'adolescente il DB è spesso confuso con il disturbo di personalità borderline, schi-

zofrenia o con il disturbo da stress post traumatico (PTSD). È la diagnosi che determina il trattamento, ma la diagnosi comunque non è un fatto scientifico: può variare nel tempo, mano a mano che nuovi sintomi appaiono o vengono riconosciuti tali. Purtroppo, non c'è nessun test di laboratorio che possa identificare la malattia mentale! Resta concreta la difficoltà a trovare un medico con una buona competenza in psichiatria infantile e preferibilmente specializzato nei disturbi dell'umore, che ritenga importante il coinvolgimento con la famiglia. Non c'è cura per i DB ma il trattamento può comunque stabilizzare gli sbalzi d'umore e quindi controllare i sintomi. Una buona terapia include farmaci, psicoterapia, psicoeducazione, cambiamento di stile di vita, terapia familiare, auto-aiuto. Con un trattamento adeguato si può ridurre la gravità dei sintomi e la durata degli episodi.

Spesso i genitori trovano molto difficile accettare, per il loro figlio, una condizione medica cronica ma bisogna tener conto che numerosi studi sui DB riportano tassi di suicidio del 5-10% pari al tasso di mortalità di molte malattie fisiche gravi. L'importanza del trattamento del DB nei bambini, va considerato anche in relazione alla frequente

- co-morbidità (dipendenza/abuso di sostanze: alcool e droga);
- disadattamento sociale;
- fallimento scolastico, lavorativo, affettivo.

Ai fini diagnostici vengono identificati principalmente due tipi di disturbo bipolare con numerose sottocategorie che ne specificano la gravità (presenza/assenza di sintomi psicotici/fisici lievi/gravi).

- DB I - quando siano presenti episodi maniacali o misti ma comunque sempre con presenza e prevalenza di depressione;
- DB II - quando siano presenti solo episodi ipomaniacali o depressivi ma non episodi maniacali né misti. È un tipo di DB molto difficile da diagnosticare perché nel periodo ipomaniacale la persona può sembrare normale, produttiva e brillante.

Considerato che le richieste di aiuto avvengono più spesso durante i periodi depressivi è ancora più importante una corretta diagnosi in quanto, qualora vengano prescritti solo farmaci antidepressivi anziché stabilizzatori dell'umore, potrebbe verificarsi un aggravamento dei sintomi maniacali e incremento della loro frequenza.

Ambedue i DB - I e II - possono avere un andamento ciclico alquanto rapido tanto da presentare 4 o più episodi l'anno in varie combinazioni (maniacale/depressivo/ipomaniacale).

Normalmente il DB è presente già in adolescenza o prima giovinezza ma una corretta diagnosi è generalmente possibile e affidabile solo dopo circa 8-10 anni dall'insorgenza dei primi sintomi e, purtroppo, dopo aver visto già 3 o 4 medici. Arrivare ad una diagnosi corretta è difficile, ma è molto importante per un trattamento precoce che eviti:

- il suicidio: il rischio è più alto all'insorgere della malattia;
- l'abuso di sostanze: l'uso di alcool e droghe è presente nella maggioranza dei casi;
- problemi di famiglia e di lavoro: senza trattamento è impossibile mantenere una relazione affettiva stabile e un lavoro produttivo.

QUANDO È COMINCIATO? QUANDO FINIRÀ?

Il DB inizia generalmente nella tarda adolescenza, spesso con depressione adolescenziale senza differenze di genere, etnia né gruppi sociali. Solo raramente si presenta nell'infanzia o nell'età adulta. Tende ad iniziare con episodi maniacali per gli uomini e depressivi per le donne e non sono da sottovalutare gli effetti distruttivi che produce sulle relazioni familiari, di amicizia e di lavoro. Nei bambini e negli adolescenti i sintomi possono essere facilmente scambiati per fasi di crescita quando è usuale riscontrare episodi di aggressività o di euforia, disturbi di origine psicosomatica (mal di testa e di stomaco), una particolare sensibilità al rifiuto, una bassa autostima.

Difficilmente una persona riconoscerà i propri sintomi come indicatori di DB, una malattia che non è facilmente diagnosticabile neppure per

uno specialista. Spesso si cerca l'aiuto del medico durante la fase depressiva, percepita come più invalidante, e la diagnosi potrebbe risultare errata con la conseguenza che la terapia antidepressiva venga probabilmente abbandonata qualora l'arrivo della fase maniacale o ipomaniacale venga scambiato con una guarigione improvvisa o, se la terapia viene mantenuta, si può giungere ad un peggioramento dei sintomi. È evidente l'importanza di rivolgersi ad uno psichiatra specialista dei disturbi dell'umore che potrà avere una maggiore comprensione e sensibilità per questo settore della malattia mentale. I farmaci da utilizzare sono soprattutto stabilizzatori dell'umore che non influiscono affatto sulla personalità ma agiscono specificatamente sull'equilibrio chimico del cervello. L'effetto dei farmaci si può notare dopo qualche settimana ma il risultato dipende dalla fase in cui si inizia la cura e dalle varianti individuali di reazione alle medicine stesse.

È importante imparare a conoscere i segnali che anticipano un significativo cambio d'umore. Ognuno ha i suoi, riconoscerli per tempo significa intervenire per smorzare gli effetti deleteri di un evento maniacale o depressivo particolarmente devastante se lasciato a se stesso.

Nelle fasi maniacali, ad esempio, è preferibile evitare la sovraccitazione (luoghi, bevande, eventi...) ridurre, quindi, l'eccesso di stimoli, preferire un ambiente rilassante, evitare folla, feste, attività di gruppo ed evitare di prendere decisioni importanti. Meglio, quindi, non assecondare gli eccessi, evitare i litigi e cercare di mantenere un profilo non competitivo. I familiari potrebbero anche porre dei limiti al comportamento aggressivo, eclatante o esaltato senza impedire comunque una certa attività fisica per non provocare frustrazione e reazioni violente. Camminare a buon ritmo 30 min x 4 volte alla settimana può aiutare a stare meglio, nuotare è un ottimo sport, essenziale, comunque, è scegliere attività piacevoli che producano il beneficio di diminuire la tensione e non invece una accentuazione dei sintomi come si sarebbe tentati di fare. Affrontare i problemi con un metodo STRUTTURATO aiuta a:

1. *identificare chiaramente* il problema e quindi a ridurre l'ansia e lo stress;
2. *valutare le possibili soluzioni* fino ad arrivare a quella che risulta la più efficace al momento;
3. *valutare i risultati* ed eventualmente, alla luce delle nuove informazioni;
4. *attuare* una soluzione alternativa.

Nel caso di episodi gravi, può essere necessario il ricovero ospedaliero proprio perché la capacità di giudizio è alterata. Il ricovero coatto è senz'altro necessario quando, a causa dell'aggressività dimostrata, si riscontra il pericolo di suicidio o di omicidio, oppure perché si rende necessaria una cura e sorveglianza sulle 24 ore e per lunghi periodi, o per evitare l'uso di droghe o alcool o anche per la necessità di valutare la condizione medica del paziente.

La psicoterapia, in combinazione con i farmaci, agisce diversamente su ogni persona e ci vuole tempo per arrivare a risultati permanenti. Fornisce, comunque, strumenti pratici e concreti ai pazienti e ai familiari anche per gli altri problemi generalmente presenti quali l'ansia, i disturbi alimentari, l'insonnia.

Può aiutare a ridurre lo stress che facilita l'insorgenza di un nuovo episodio e può essere di supporto nel perseverare con la terapia farmacologica che spesso viene abbandonata ai primi risultati positivi. Generalmente viene preferita la psicoterapia cognitivo-comportamentale che dimostra la sua efficacia in tempi relativamente brevi e può essere condotta in:

1. forma di gruppo.
 - a. con persone che hanno lo stesso disturbo;
 - b. con i familiari, focalizzando sulla riduzione delle tensioni per il miglioramento delle relazioni;
2. forma individuale.

La CBT (Cognitive-behavioral therapy) focalizza sulla malattia, sui pensieri negativi che facilitano l'insorgenza dell'episodio depressivo, su obiettivi concreti e tecniche per raggiungerli e mantenerli. Il concetto fondamentale della CBT è l'influenza che i pensieri hanno sulle convinzioni e quindi il loro peso sulle modalità di relazione. Nelle fasi depressive è sempre presente

il pensiero negativo ("tutto va storto", "non c'è speranza di una via d'uscita"). Questo diventa in breve una convinzione e tutto si fa rapidamente buio. La CBT cerca di andare a segno su alcune delle più comuni convinzioni errate che prendono il sopravvento:

- VISIONE DICOTOMICA ovvero quando tutto ci appare bianco/nero; tutto/niente;
- GENERALIZZAZIONI ovvero quando non accettiamo vie di mezzo, mediazioni, compromessi, tempi di attesa, dubbi. Se qualcosa va male, allora TUTTO è andato male e tutto va SEMPRE male;
- FILTRI MENTALI ovvero quando essere in uno stato depressivo è come avere un paio d'occhiali scuri: si vede tutto nero, niente colori. L'interpretazione è sempre negativa, come se il buono, il bello, il positivo non esistessero. Se qualcuno fa un complimento, dev'essere un bugiardo o ha visto male;
- TENDENZA a MINIMIZZARSI ovvero non riuscire a prendersi il giusto merito di un risultato ottenuto: "hai fatto un bel compito, bene! No, avrei potuto fare di più non ce l'ho messa tutta...";
- RAZIONALITÀ EMOTIVA ovvero non affrontare un compito affermando che tanto per noi risulterebbe impossibile: è inutile, tanto non ce la farò mai!
- AUTODENIGRAZIONE ovvero quando non ci vogliamo bene e ci condanniamo con severità;
- AUTOCOLPEVOLIZZAZIONE ovvero quando... è sempre colpa nostra!
- IO, IO, IO, IO ovvero quando ci sentiamo riempire di rancore perché riteniamo che GLI ALTRI non ci riconoscono qualcosa che sentiamo essere assolutamente nostro diritto: essere al centro dell'attenzione!

Se vi siete riconosciuti in qualcuno di questi atteggiamenti, provate a fare maggior attenzione nei prossimi giorni per capire se è proprio il vostro abituale modo di reagire alle situazioni. Forse c'è qualcosa da migliorare anche in voi.

COSA POSSO FARE PER TE? E PER ME?

Aiutare un familiare o un amico che manifesti sintomi di DB non significa sostituirsi al medico, allo psichiatra, allo psicologo, né tantomeno offrire soluzioni o risposte, né assecondare un inutile vittimismo. Significa invece:

- ascoltare e soprattutto indirizzare e incoraggiare ad una visita specialistica per una diagnosi e una terapia adeguata;
- sostenere nel continuare gli incontri o l'assunzione di farmaci rassicurando che con la perseveranza si può stare meglio;
- evitare di promuovere, sostenere o assecondare i comportamenti di autocommiserazione, di pianto e lamenti.

Quando si prende la decisione di cercare aiuto, molto spesso i familiari sono ormai troppo provati da modalità relazionali cristallizzate per poter cambiare il loro approccio e hanno bisogno loro stessi di supporto psicologico. Un primo passo è ricercare informazioni a partire dai problemi che la malattia sta causando alle relazioni familiari. L'obiettivo è di:

- trovare rimedio alle tensioni che inevitabilmente si creano e possono portare ad esasperazione;
- saper scegliere lo psichiatra-psicoterapeuta per il quale essere un interlocutore competente e preciso nelle richieste e aspettative senza contrapporsi né sostituirsi. La psichiatria infatti è spesso autoreferenziale. Non esistono test obiettivi o prove di laboratorio che confermino o meno una malattia mentale. Ci si affida all'esperienza, alle statistiche, alla sensibilità del medico specialista.

CONCLUDENDO

- Il DB è caratterizzato da accentuati e immotivati sbalzi d'umore;
- Le fasi sono di mania e di depressione;
- Ci sono periodi di stabilità tra episodi di mania e di depressione;
- I farmaci possono rendere meno debilitanti gli eccessi degli sbalzi d'umore;
- I cambiamenti d'umore possono essere distruttivi per le relazioni affettive e per il lavoro;

- Intervenire tempestivamente riduce la gravità degli episodi;
- Le cause sono molteplici e includono l'ereditarietà, le componenti chimiche del cervello (neurotrasmettitori), fattori di personalità e lo stress;
- Cambiare lo stile di vita può alleviare i sintomi;
- Ancora e sempre il livello di salute mentale non si misura dall'assenza di malattia ma dai tempi di recupero!

QUALCUNO HA DETTO CHE...

Se mai spogliassimo la struttura dell'uomo di genio dal fattore ereditario psicopatico, fermento dell'inquietudine demoniaca e della tensione psichica, tra le mani non ci resterebbe che l'uomo qualunque (Kretschmer - psichiatra);

Per quale motivo tutti coloro che sono stati degli uomini d'eccezione sono così manifestatamente melanconici (Aristotele - filosofo);

È sconcertante per chi vive accanto. Improvvisamente di buon umore, la battuta, la sicurezza di raggiungere obiettivi e mete incredibili, la prorompente allegria e l'entusiasmo contagioso e subito dopo il MUTISMO il volto che si oscura, un senso di morte, insomma crescente, e una reazione adombidata ad ogni più piccola difficoltà della vita quotidiana. (un familiare);

So che se fossi pazzo e internato da qualche giorno, approfitterei del primo momento di attenuazione del mio delirio per assassinare con determinazione il primo che mi capitasse tra le mani e vorrei di preferenza fosse un medico (A. Breton - artista).

STORIE VERE:

- UN PROFESSORE UNIVERSITARIO

Circa vent'anni fa fui ricoverato in un ospedale psichiatrico durante una fase maniacale acuta mi fu diagnosticato un disturbo maniaco-depressivo, oggi si direbbe Bipolare. Mi spiegarono che dipendeva da uno squilibrio chimico nel cervello che, arbitrariamente, alterava le mie emozioni, i miei stati d'animo, come

se qualcuno alzasse o abbassasse il volume e che questi sbalzi potevano essere regolati da farmaci molto specifici: antidepressivi e stabilizzatori dell'umore. Decisi sin dall'inizio di considerare che avevo una malattia mentale e non che ero un malato mentale. Decisi anche di non nascondere la mia situazione come se fosse qualcosa di cui vergognarsi. All'inizio mi trovai a sbattere contro il muro dello stigma nei confronti della malattia mentale. Immediatamente fui licenziato, i miei amici si dileguarono e anche i miei familiari stavano alla larga, ma questo forse non fu un problema. Tutti avevamo bisogno di spazi e tempi di recupero. Forse anche io ero così determinato a parlarne da non considerare che lo stigma è causato dalla paura e dall'ignoranza e ci vuole pazienza e rispetto anche della paura degli altri. Perseverando, imparai a parlare dapprima quel tanto che serviva ad informare, senza spaventare. Poi con la conoscenza venne l'accettazione e poi anche l'aiuto concreto e la presenza nei momenti di successive crisi.

Completai il mio dottorato, uscì la mia prima pubblicazione e ricevetti il mio primo incarico in università. In effetti il mio successo fu così rapido nei primi dieci anni dopo la diagnosi che era persino difficile darvi credito, tanto che interruppi le visite dallo psichiatra e anche le medicine. Non avevo più sintomi. Pochi anni dopo, invece, un grave episodio maniacale mi riportò brutalmente indietro. Era iniziato con una ipomania e mi sembrava che tutto fosse assolutamente perfetto, anzi, ero pieno di energia, acuto, brillante. Ma chi mi era accanto si rendeva conto che qualcosa non era più uguale. Infatti, senza farmaci, le cose peggiorarono fino a portarmi vicino ad una completa alienazione dalla realtà. Da quell'esperienza mi resi conto che non potevo far finta di essere come gli altri. Che dovevo accettare di avere un disturbo bipolare e solo così avrei potuto imparare a conviverci. Ripresi le visite dallo psichiatra, le medicine e la psicoterapia. Da allora ho sempre voluto che i miei colleghi, i miei amici e i miei familiari fossero

bene informati della mia malattia e sapessero cosa fare nel caso di una crisi nella quale, perdendo una accurata capacità di giudizio, mi fossi trovato in condizioni di dover essere curato anche contro la mia volontà.

La gente pensa che sia stato facile arrivare ad essere così franco riguardo alla mia malattia, ma non è affatto così. Spaventa anche me, ma parlarne ed essere schietto mi è sembrata l'unica alternativa. In fondo, la mia è una piccola testimonianza e un piccolo sforzo nel combattere lo stigma. Almeno intorno a me. E non pensate che l'ambiente universitario sia quel che si crede: un luogo di eccezionale apertura, libero dal pregiudizio che si trova comunemente in altri ambienti di vita sociale. Nient'affatto. Anche qui si pensa, con paura, che si può accettare che il professore XY abbia un disturbo bipolare ma non che se ne debba parlarne.

- UN UOMO

Ci sono ancora periodi in cui mi sento terribilmente giù di corda e triste ma ho ricordo di giornate in cui marinavo la scuola perché proprio non riuscivo a buttarmi giù dal letto. All'inizio non prendevo queste cose troppo sul serio perché comunque c'erano periodi in cui mi sentivo perfettamente in forma. Non avevo bisogno di dormire gran che. Altre volte i miei amici mi dicevano che parlavo così rapidamente che non riuscivano a seguirmi, ma a me sembrava che intorno a me fossero tutti terribilmente lenti. Poi, negli anni, iniziarono i problemi sul lavoro e in famiglia dove i miei alti e bassi mi rendevano tutto molto più stressante e capitavano sempre più frequentemente.

Mia moglie e i miei amici dicevano che alle volte mi vedevano così diverso mentre io continuavo a dire che andava tutto bene e che mi lasciassero in pace. Invece un giorno non ce la feci più, rimasi a letto per giorni e giorni, persi il lavoro e in famiglia non se ne poteva più. Mia moglie mi costrinse ad andare con lei dal medico che mi mandò da uno psichiatra che trattava casi come il mio. Parlando con lo psichiatra

raccontai di quel che mi succedeva da anni e mi ricordai di mio nonno: anche lui aveva spesso le sue "lune". Mi fu spiegato che quello che mi capitava faceva parte di sintomi relativi alla malattia maniaco-depressiva, un disturbo dell'umore, una malattia che poteva essere curata. Per i primi tempi quando cominciai ad assumere i farmaci prescritti fu dura, ma dopo qualche mese andava già meglio. Gli sbalzi d'umore non erano più così frequenti e soprattutto non così debilitanti. Ho ripreso il lavoro e anche i rapporti in famiglia e con gli amici sono molto migliorati. Continuo anche con degli incontri di psicoterapia per conoscere meglio la mia malattia e per imparare come riconoscere e prevenire le crisi affinché non scombinino troppo la mia vita.

- UNA DONNA

Ho 24 anni e da 5 sono in cura. Sembra che sia un affare di famiglia: mia nonna, mio padre, mia madre e adesso anche io. A dire la verità non avevo mai sentito parlare del disturbo del bipolarismo ma adesso che ci sono dentro devo proprio ammettere che corrisponde esattamente al mio modo di essere, da sempre. Ci sono giorni in cui mi sento Dio in terra e il fatto che molte persone dipendano da me mi fa solo sentire gasata al massimo e capace di affrontare qualsiasi ostacolo e ci sono giorni invece dove tocco proprio il fondo. Prima passavo giornate intere, 10-11 ore, in ufficio adesso mi prendono per svogliata perché mi trascino, ma davvero non ce la faccio e anche mi vergogno di sentirmi così male per una malattia che tanti intorno a me non riconoscono come tale.

Il bipolarismo è una malattia bastarda, che comunque solo grazie ai farmaci e agli specialisti, come psicologo e psichiatra uno riesce a controllare, e a vivere quasi normalmente. A casa mi sento soffocare con tutte le domande che mi fanno e per quanto mi sforzano senza capire che non ce la faccio. Il mio ragazzo si vergogna e si sta allontanando. Un giorno mi chiama 3 volte e per giorni poi non si fa sentire. Se gli faccio domande su cosa è successo, sui suoi sentimenti,

è peggio, perchè lui non sa o non vuole darmi una risposta. Può darsi pure che lui stava con me solo perchè in quel periodo "up", mi trovava così carica e interessante. Spesso mi sembra di voler cercare nuove esperienze, nuove cose da esplorare, nuove sensazioni, nuovi amori, senza mai trovare la persona ideale, attratta più da un particolare piuttosto che dal sentimento vero e proprio. Poi però la routine fa cadere quella "specialità" che sentivi e da lì si ricade nei problemi. Sono sempre storie senza equilibrio. Quando sei nella fase "up", fai per 4, nei momenti "down" ti senti invece fuori dal mondo, inutile e riesci a pensare solo a te stesso, a sopravvivere.

UN TEST

- PER RICONOSCERE I SEGNALI INDICATORI DI UN DISTURBO BIPOLARE:

- > Mi sento in cima al mondo;
- > Mi sento in gran forma, niente può fermarmi, potrei fare qualsiasi cosa;
- > Ho energia da vendere;
- > Non mi serve dormire molto;
- > Sono spesso irrequieto;
- > Mi sento in corto circuito;
- > Mi sento sessualmente sovraeccitato;
- > Non riesco a mantenere la concentrazione;
- > Alle volte non riesco a smettere di parlare e parlo molto rapidamente;
- > Spendono un sacco di danaro in cose assolutamente inutili e che non posso permettermi;
- > Gli amici mi dicono che sono strano, alzo la voce, cerco di litigare, sono irascibile;
- > Sono triste molto spesso;
- > Non mi piacciono più le cose di un tempo;
- > Non riesco a dormire bene e mi sento irrequieto;
- > Sono spesso stanco e faccio fatica ad alzarmi;
- > Non ho molto appetito;
- > Mangerei continuamente;
- > Mi sento un sacco di dolori addosso;
- > Faccio fatica a concentrarmi e dimentico spesso le cose;
- > Mi sembra di aver raggiunto la pace dei sensi;
- > Mi sento arrabbiato con tutti e con tutto;

- > Mi sento pieno di rancore e scontento ma non so veramente perché;
- > Non mi va di stare con la gente;
- > Non sono affatto contento di me;
- > Non ho voglia di vivere, non c'è niente che ne valga la pena, niente di buono mi potrà più accadere, potrei anche morire, ormai:

Se vi siete riconosciuti in parecchie di queste affermazioni, forse è il caso di fare una chiacchierata con il vostro medico: il disturbo bipolare non è semplicemente sentirsi un po' su o un po' giù, è una malattia seria a base organica che può peggiorare e cronicizzarsi se lasciata a se stessa...
si può curare e si può star meglio.

Bibliografia

- ARACHI A** - *Lunatica*, Rizzoli 2006.
- CMHA** - *Canadian Mental Health Association*.
- DORON R., PAROT F., DEL MIGLIO C.**
- *Nuovo Dizionario di Psicologia*, Borla, Roma 2001.
- DSM - IV TR** - *Manuale diagnostico/statistico dei disturbi mentali*, Milano, 2000.
- PAPOLOS D., PAPOLOS J.** - *The Bipolar Child. Revised and expanded edition*. Broadway Books 2006.
- U. OF MICHIGAN** - *Evidence of Brain Chemistry Abnormalities in Bipolar Disorder* 2000.
- WHO** - *World Health Organization Europe - EU PROJECT*.

Marina Elena Mariuzzi: *Palmarina di origine, si è laureata in Psicologia a Toronto (Canada), dove ha vissuto a lungo sempre cogliendo, con grande flessibilità, la varietà di opportunità che quell'ambiente cosmopolita offriva.*

Innamorata della Carnia, collabora con l'A.T.Sa. M. - Alto Friuli - nella realizzazione di progetti per la promozione e tutela della salute mentale sul territorio.

La Villotta Friulana

Silvano Zamaro

1.0 LA VILLOTTA FRIULANA E IL CANTO POPOLARE

La villotta friulana, così come ogni canto popolare di qualsiasi paese, è una manifestazione d'arte e di cultura tradizionali che viene tramandata di generazione in generazione e mantenuta viva negli anni. La fortuna della villotta in quanto produzione viva è stata affidata, fin dalla sua nascita, alla trasmissione orale, mai o quasi mai scritta. Le prime raccolte di canti popolari italiani sono state realizzate a partire dal quattordicesimo secolo. Quelle delle villotte, canti popolari friulani che si discostano al quanto dai canti di altre parti dell'Italia, sono state date alla stampa soltanto di recente. Per quanto concerne i versi, le prime pubblicazioni risalgono al 1865, mentre per la parte musicale esse appaiono solo a partire dal 1892.

La cultura delle tradizioni costituisce un patrimonio di enorme importanza in quanto parte integrante della cultura dell'uomo. Fu il Movimento Romantico, fiorito nella prima metà dell'Ottocento, a scoprire proprio nelle tradizioni popolari, e soprattutto nei canti storici, la testimonianza di una unità spirituale nazionale sopravvissuta a tutte le invasioni e a tutte le divisioni politiche. Da ciò la riscoperta e la valorizzazione delle tradizioni forse meno celebrate ma senza dubbio di fondamentale importanza nella vita di ogni giorno. Tuttavia, a prescindere dalle implicazioni politiche, il canto popolare, e per i Friulani la villotta, costituisce una parte integrante della propria cultura. In occasione di feste durante l'anno, di manifestazioni pubbliche, di sagre paesane, in generale quando ascoltiamo cantare, o cantiamo noi stessi delle villotte, ci sentiamo tutti partecipi di una spiritualità nostra. L'obiettivo della presente studio non è quello di definire che cosa ci sia alla base della tradizione

di un popolo, di questa esigenza insita nell'uomo di tramandare ai posteri le proprie esperienze, conoscenze, credenze, valori. È piuttosto una presa di coscienza di una situazione di fatto e cioè l'indiscutibile esistenza di tale necessità, tralasciando di prendere in considerazione ed analizzare le cause che ne sono all'origine.

Autorevoli studiosi indicano la credenza magico-religiosa largamente cristianizzata quale nucleo centrale di qualsiasi tradizione¹. Lo stesso canto viene considerato quale formula d'incantesimo atto a catturare la persona amata, secondo quanto sostiene ancora al giorno d'oggi la credenza popolare. La convinzione, molto radicata nei costumi di un popolo, che è così che si deve agire perché è così che si è sempre agito per difendersi dalle forze del Male e per assicurarsi l'aiuto delle forze del Bene, determina il perdurare di ogni manifestazione folclorica e spiega la straordinaria lentezza della sua trasformazione. A questo si aggiunga il fatto che il terreno di coltura della tradizione è prevalentemente costituito da classi sociali che, per loro stessa natura, sono conservatrici, quali ad esempio quella dei contadini o quella della gente di montagna. Le feste agresti tradizionali sono state accompagnate sin dai tempi più remoti da riti propiziatori. Lo stesso dicasi dei più importanti appuntamenti nella vita di un uomo o di una donna. Tali riti sono stati definiti riti di pasaggio ed associati alla ciclicità delle stagioni. Più specificamente si tratta di riti di iniziazione che segnano il passaggio dalla fanciullezza alla pubertà, e quindi alla piena maturità. Essi sono sempre accompagnati da canti, dei quali però oggi non siamo più in grado di percepire il carattere più recondito e più vero. Da sacri che erano, sono diventati profani. La stessa, famosa villotta:

*L'allegría è dei giovani
e non dei vecchi maritati;
l'hanno perduta andando a messa
il giorno in cui si sono sposati.*

*E l'alegría 'a je dai zovins
e no dai vecjos mariðáz;
la jan piardude biel lant a messe
e in chel di' che son sposáz.²*

può essere considerata come la reliquia, o meglio, la versione moderna e dissacrata di un antico canto che accompagnava il rituale di iniziazione, o di passaggio, dalla giovinezza alla maturità. Versione, si è detto, e non relitto del passato. Una villotta è viva non perché viene riesumata di tanto in tanto dalle raccolte a stampa per iniziativa di qualche gruppo corale o folcloristico; è viva perchè in gruppi di amici o di paesani, di giganti o di emigranti, si alza dapprima una voce per iniziativa spontanea e ad essa si aggregano via via altre voci, senza l'accompagnamento di alcuno strumento musicale. Con quel canto la persona, orgogliosa delle proprie radici si sente partecipe di un mondo, di una tradizione e di una collettività ben definiti, si sente figlio della propria terra, ed afferma attraverso il canto la sua discendenza da determinate radici. Il folclore non è cultura del passato ma vita del presente. Se così non fosse, esso non sarebbe altro che materiale per biblioteche e musei. È fuori dubbio che nuove forme di vita tradizionale si sostituiscono a quelle antiche, ma è altresì vero che in tal modo la tradizione si rinnova perennemente e rimane pulsante e viva nel tempo.

2.0 LA POPOLARIZZAZIONE DELLA VILLOTTA

L'espressione in musica di un pensiero, di uno stato d'animo, di una passione amorosa o, anche più semplicemente, di una battuta ironica diventa patrimonio espressivo di una collettività ognqualvolta un singolo individuo la riprende, la rielabora e la ripropone secondo il proprio modo di sentire. Questo particolare fe-

nomeno ha reso possibile la grande diffusione della villotta e il suo continuo rigenerarsi attraverso i secoli su tutto il territorio della regione Friuli Venezia-Giulia odierna. Possiamo quindi affermare che le villotte sono tutte popolari, o, meglio, sono diventate popolari nel corso degli anni. Esse sono opera di un singolo autore, più o meno conosciuto, più o meno consapevole di essere un mezzo insostituibile per la conservazione e il tramando delle tradizioni. Esse, tuttavia, diventano in seguito proprietà di un numero sempre più crescente di cantori che le fanno proprie modellandole secondo il loro modo di sentire. I cantori che le riprendono riconoscono nel linguaggio e nel contenuto di quei canti il proprio modo di esprimersi, i propri sentimenti, e vi si identificano. La semplicità del soggetto trattato, della situazione descritta, e la elementarità della forma intesa come insieme di parole e melodia, che il Croce ha così bene messo in evidenza³, hanno permesso, e tuttora permettono, la popolarizzazione del canto. Tale processo è inoltre favorito dal fatto che la medesima melodia viene adottata per più testi di villotta, anche in virtù del fatto che i testi rispettano sempre lo stesso metro, cioè la lunghezza dei loro versi è sempre uguale. Appare evidente pertanto che per diventare popolare la villotta non debba necessariamente venir composta da un popolano. È piuttosto la sua semplicità a promuoverne la diffusione tra la gente comune che la fa propria, e quindi entra di diritto a far parte della cultura popolare. Per quanto riguarda il carattere del canto popolare in generale, e della villotta friulana in particolare, c'è da sottolineare un aspetto fondamentale che ne costituisce l'essenza, e cioè il diffondersi e il riconoscere del canto stesso. Tale aspetto riguarda le molteplici varianti di uno stesso testo riscontrabili in località molto distanti tra loro, tanto che sorge spontanea la domanda su quale sia il primo testo, quello autentico, quale sia la versione originale di una villotta. A questo proposito approfondite ricerche e vari studi sono stati fatti da studiosi specialisti senza peraltro giungere a conclusio-

ni convincenti. È una domanda a cui è difficile rispondere in maniera soddisfacente e definitiva. Si potrà indicare con una certa sicurezza il primo testo stampato, quello più piacevole, quello più elaborato ma non quello che ha dato origine alle molteplici versioni, anche perché essi sono stati mantenuti vivi dalla tradizione orale e da tale tradizione sono stati alimentati, hanno trovato la linfa per venir tramandati di generazione in generazione passando sempre attraverso rielaborazioni, ritocchi a volte marginali, altre volte considerevoli. La villotta quindi è *una e molteplice*.

Nel 1837 il Berchet intuiva, con un antico di quasi trent'anni sulla prima raccolta di testi di villotte mai pubblicata, opera curata da M. Leicht, che la canzone popolare sorge spontaneamente per opera di un animo gentile, cento altri l'ascoltano e mille la ripropongono aggiungendoci del proprio⁴. I mille, infatti, non si limitano a ripetere il canto meccanicamente, al contrario, essi ritoccano, modificano particolari, capovolgono situazioni, in altre parole diventano co-autori della canzone stessa, conferendole un più ampio respiro, tanto che in alcuni casi, dove ci si trova in presenza di versioni molto diverse tra di loro, risulta quasi impossibile risalire alla versione originale. Riguardo alla popolarizzazione della villotta esiste un giudizio alquanto ironico e scherzoso, steso proprio sotto forma di villotta, dall'emerito studioso della lingua friulana Ugo Pellis. Lo scritto, che appartiene alla prima metà del '900 ed appare sotto il titolo di "Puisia popolar e teoria folkloristica"⁵, così recita:

*Le villotte non le fanno
nè le ochette nè i gabbiani;
usignoli cantano nel buio
tutti gli altri... pappagalli*

*Lis vilotis no li fàsin
ni li ucutis ni i cocâi;
rusignui tal scûr 'a zòrnin
duc' che altris... papagâi*

La connotazione vagamente negativa dell'ultimo verso non deve trarre in inganno nel senso che i cantori che riprendono una villotta la ripetono si come pappagalli, ma anche la ripropongono. Non la ripetono meccanicamente ma la rinnovano, tagliono e aggiungono, rielaborano il testo rendendolo sempre attuale, gli donano cioè nuova linfa vitale, si da mantenerlo sempre vivo e vibrante. Ci si potrebbe chiedere quando è nata "*Matte tu! matte to' mâri*"⁶, o meglio, quando è diventata di dominio popolare, ma la risposta risulta essere molto difficile se non impossibile. Certamente la sua divulgazione non è avvenuta in un anno, né in due, ma piuttosto in un arco di tempo molto più ampio. Nel corso di questo secolo risultano più frequenti di quanto non si possa credere i casi di autori di villotte che, lontani dal proprio paese di origine, ascoltano una propria creazione e si sentono dire che si tratta di opera di anonimo, se non addirittura esclusiva del luogo. La villotta è dunque di tutti e di nessuno, e se qualcuno si sente in diritto di rielaborarla per meglio rendere una situazione che gli sta particolarmente a cuore, lo fa senza problemi e senza, per questo, sentirsi accusare di falsificazione. La maggior parte della gente ne riconoscerà la melodia e certamente si appassionerà ad ascoltare la nuova versione. Ritornano qui alla mente le canzoni dei trovatori provenzali, o dei cantastorie siciliani, i quali elaboravano di volta in volta testi diversi sulla stessa melodia.

La villota d'autore presenta invece una situazione diametralmente opposta per la sua stessa genesi, che la vuole composta a tavolino, priva quindi di quella spontaneità che rappresenta uno dei suoi tratti più caratteristici. Essa quindi ha difficoltà ad incontrare il gusto della gente comune; il più delle volte tratta in maniera alquanto sofisticata argomenti lontani dalla realtà di ogni giorno. Ne consegue che la gente non vi si identifica con facilità, viene a mancare la rielaborazione spontanea e quindi in breve tempo la villotta cade nel dimenticatoio. L'essenza stessa della villotta implica variazioni, più o meno rilevanti, del testo poetico e della melodia ogniqualvolta viene

ripetuta, anche se a farlo è sempre il medesimo cantore. Essa viene cantata e ricantata per iniziativa spontanea. La poesia popolare tradizionale è il risultato di molteplici creazioni individuali che si sovrappongono, si mescolano, si sommano, pur lasciando inalterato quel suo schema originale in virtù della sua stabilità intrinseca derivante dalla originalità dell'idea che ne sta alla base.

3.0 TESTO E MELODIA QUALI UNITÀ INSCINDIBILI

Da quanto fino ad ora esposto risulta evidente che l'aspetto lirico del testo va di pari passo con quello della melodia. Assieme essi formano un *corpus unico* che rappresenta l'essenza stessa della villota. Tuttavia, a questo proposito va sottolineato che i primi studiosi che curarono la trascrizione e la stampa dei canti popolari in Friuli si occuparono di tramandare solamente i testi poetici. Ne è un esempio Michele Leicht, il quale ebbe l'onore di essere colui che nel lontano 1865, diede alle stampe la prima raccolta di testi di villotte friulane con il titolo di *Prima Centuria*⁷. Fu solo in un secondo tempo, cioè quando ci si rese conto dell'importanza dell'aspetto musicale, che ci si interessò anche della trascrizione della parte musicale. A questo proposito ricordiamo il Berchet che in *Vecchie romanze spagnole* del 1837 suggeriva al lettore di leggere le romanze canticchiandole sottovoce, così come faceva egli stesso mentre le componeva, al fine di rafforzarne l'effetto sull'animo, quasi a voler sottolineare l'indispensabilità del recitativo nella poesia popolare.

Secondo lo studioso Michele Barbi la poesia propriamente popolare non può esistere se non accompagnata dal canto⁸. Dello stesso parere si dice anche il Santoli quando afferma che "sempre la poesia popolare è stata posta in relazione o identificata col canto, anche se per lungo tempo la raccolta delle melodie è stata trascurata perfino da grandi studiosi⁹". Ne consegue che un giudizio basato esclusivamente sul testo poetico non può essere altro che un giudizio parziale nel senso che manca di quell'accrescitivo allargamento di orizzonti che il canto porta con sé.

3.1 LA VILLOTTA, POESIA SEMPLICE EPPURE ALTISSIMA

Quando una villotta è per lunga tradizione e diffusione molto conosciuta, questo significa che essa è diventata genuinamente espressione dell'animo di tutti coloro che in essa si identificano, ed è a questo punto che essa raggiunge un altissimo valore estetico. Intorno agli anni Trenta sul mensile *La Piccola Patria*, curato da Chino Ermacora, Gabriele D'Annunzio ebbe a scrivere, a proposito dell'antica villotta friulana, che essa "è breve come un dardo e come un fiore, come un bacio e come un morso, come un pianto e un sorriso"¹⁰.

In sintonia con la tradizione popolare, la villotta emerge e si impone, alla pari di ogni altro canto, per la semplicità del contenuto che la ispira e per la semplicità della corrispondente espressione poetico-musicale. Riprendendo il pensiero del Croce potremmo dire che la villotta presenta sentimenti semplici in forma semplice, e che non va considerata poesia minore in quanto la poesia, quando è tale, non ammette alcuna categoria¹¹. Nella villotta l'espressione è concisa, limpida, la narrazione completa ed autonoma, diversamente da quanto accade nella poesia cosiddetta colta. Ne consegue che ogni popolano la può riconoscere come propria e vi si può identificare in maniera spontanea.

3.2 CANTI AMOROSI, RELIGIOSI E PROFANI DEL FRIULI VENEZIA-GIULIA

Come ogni paese appartenente alla civiltà di tipo europeo, anche in Friuli Venezia-Giulia il canto popolare può essere facilmente distinto in tre generi diversi, a seconda degli argomenti trattati, e cioè: canto lirico-amoroso, canto narrativo-religioso, e canto narrativo-profano¹².

Il canto lirico-amoroso presenta una forma metrica particolare ed esclusiva del Friuli. Si distingue in maniera netta dallo strambotto, che domina l'Italia tutta, e non presenta alcuna similitudine con lo stornello.

Il canto narrativo-religioso è quello che maggiormente si avvicina, o ricalca, modelli che provengono dall'Italia Centrale. Fatta eccezione per alcuni casi, e naturalmente per la lingua che si discosta notevolmente dall'Italiano, i canti popolari friulani di contenuto religioso rispecchiano la tradizione della penisola.

Il canto narrativo-profano, talvolta definito anche storico o epico-lirico, è quasi del tutto assente nel Friuli Centrale e in quello Orientale, mentre nella parte occidentale tale canto è presente, seppur con evidenti tracce ed influenze veneto-italiane. Sempre nella parte occidentale, a ridosso del Veneto, si riscontrano canti lirici di carattere strambottesco, sempre in lingua veneto-italiana, con evidenti influenze lombarde o emiliane, quasi mai friulane. Tali canti rappresentano solo un aspetto del più complesso corpus della villotta friulana.

La villotta è dunque un'espressione tipica del Friuli e costituisce un caso a sè stante, nel panorama del canto popolare italiano, per la Canti simili si riscontrano in Corsica, con la differenza però che questi sono formati da sei versi e non da quattro come la villotta. Scoperti di recente in Spagna, i *kcharge* sono stati ipotizzati quali sua struttura di soli quattro versi, ciascuno formato da otto sillabe. antichi progenitori del canto lirico di lingua neolatina. Tra di essi però è rara la presenza dell'ottonario e pertanto l'ipotetica progenie abbisogna di studi più approfonditi¹³.

Altre forme di canto che si possono trovare in Friuli comprendono le ninne-nanne, le filastrocche, gli indovinelli, le formule per giochi. Ci sono tuttavia due testi di canti che vengono considerati quali punti di riferimento nella tradizione friulana. Il primo è rappresentato dalla versione friulana della famosa “*Vie de Saint Alexis*” francese, risalente alla metà del secolo XI e della quale esiste la versione italiana intitolata “*Ritmo Marchigiano*” dei primi anni del XIII secolo. Il testo riportato è quello raccolto da Dolfo Zorlut e pubblicato nel 1924 e si limita ai primi versi:

*San Alessio illuminato
fa consiglio e si marita;
oggi la prende,
domani la lascia.*

- *Ho fatto voto di castità
di far sette anni di verginità
e il mio libretto ti lascerò.*
- *Ho abbandonato mio padre,
ho abbandonato mia madre,
l'oro e l'argento
e ancora mi volete lasciare* ⁽¹⁴⁾.

*Sant Alessio inlubia
fase consei e si maridâ:
come vuè la ciole,
come doman la lassâ.*

- *Ai fat vôt di castitat
di fâ siet agn di virginitat
e 'l me librut tal lassarâi.*
- *Ai abandonât mio pari,
ai abandonât mia mari,
l'aur e l'arint
e ancjemo mi ores lassâ.*

Il secondo è invece rappresentato dalla versione friulana dell'indovinello “*La mano che scrive*” che ripete, in Latino volgare, il conosciutissimo “*Boves se pareba*”, il testo più antico a disposizione degli specialisti che studiano le origini della lingua italiana:

*Se pareba boves, alba pratalia araba,
albo versorio teneba
negro semen seminaba.*

La versione friulana è:

*Cjamp blanc, semenze nere
doi ch'a cjàlin
cinc ch'a àrin* ¹⁵.

3.3 LA VILLOTTA, IL PIÙ CONCISO DEI CANTI LIRICI

A differenza della lingua italiana, la lingua friulana appartiene al ceppo delle lingue celtico-latine e possiede una varietà di suoni, vocaboli brevi, lunghe e reduplicate, simile a quella che si riscontra nella metrica quantitativa dei greci e dei latini. Il Friulano si differenzia quindi dall’Italiano per i versi ossitoni, che sono molto numerosi nella poesia celto-romanza. La ritmica quantitativa coesisteva con una ritmica di accenti delle forme popolari pagane e fu in seguito sostituita da quella accentuativa per opera del Cristianesimo¹⁶.

Per quanto riguarda la vera e propria struttura della villotta c’è da sottolineare il fatto che l’argomento presentato nella tipica quartina viene sviluppato e concluso nell’arco dei quattro versi. Solo raramente l’argomento viene ripreso e ampliato da una seconda quartina, come ad esempio accade nella villotta veneta. Quella friulana è quindi più concisa, quasi a sottolineare l’espressività più contenuta della gente friulana.

Mano a mano che si procede dal Sud dell’Italia verso il Nord la struttura del canto popolare lirico che si incontra passa dalla ottava siciliana, strofa di otto endecasillabi, alla sestina toscana con sei endecasillabi, alla quartina veneziana con quattro endecasillabi, per arrivare alla quartina friulana, formata però da versi con otto sillabe¹⁷.

Nel suo *Canzoniere Italiano* P.P. Pasolini, analizzando la peculiarità di tale canto popolare, lo definisce fulmineo per indicarne l’irruenza, l’immediatezza e la densa brevità¹⁸.

4.0 DIFFUSIONE DELLA VILLOTTA

La villotta si trova sparsa su tutto il territorio del Friuli Venezia-Giulia, anche se la Carnia è stata di gran lunga la zona che ha rappresentato un serbatoio di inestimabile valore ed ha fornito il numero maggior di villotte agli studiosi a partire dal 1800 fino ai giorni nostri. La cosa è dovuta principalmente a ragioni geografiche, le quali non hanno permesso il contatto della villotta con altre forme espressive di canto, e ne hanno quindi salvaguardato la sua contaminazione¹⁹. Un fatto

per molti versi analogo è successo anche in altri paesi dove l’emigrante friulano di questo secolo si è trasferito. Ivi egli ha conservato, a volte con gelosia ma sempre, aspetto molto importante, senza alterarne la forma, la villotta appresa da bambino quale prova di appartenenza ad una cultura ben precisa. È questo un aspetto decisamente rilevante dal punto di vista della conservazione delle tradizioni popolari per quanto concerne gli ultimi 150 anni. In tali paesi infatti la villotta viene custodita e mantenuta integra proprio in virtù del fatto che non ci sono rielaborazioni conseguenti al cammino culturale della terra di origine. Se da un lato questo aspetto può venir considerato quasi negativo perché non in sintonia con i tempi, dall’altro lato quello della conservazione è senza ombra di dubbio interessantissimo. Esso offre infatti materiale comparativo prezioso e di estrema rilevanza per gli specialisti che si occupano dello sviluppo delle lingue dando loro la possibilità di analizzare forme idiomatiche cadute in disuso sotto l’influenza dell’Italiano, parole obsolete, costruzioni grammaticali arcaiche.

5.0 ORIGINE DEL TERMINE VILLOTTA ED ACCOSTAMENTI AD ESPRESSIONI LIRICO-MUSICALI SIMILI

La villotta friulana prende impropriamente il nome dalla omonima villotta veneta, dalla quale però si discosta in maniera piuttosto netta sia per la sua brevità che per la sua compatezza. Non va confusa con la più tarda villotta che si cantava a Venezia su strofe di undici sillabe, e solo più raramente di otto come quella friulana. Quest’ultimo tipo veniva infatti chiamato “alla furlana”, per cui è pensabile sia stata piuttosto la villotta friulana ad avere una certa influenza su quella veneziana e non viceversa. Rimane curioso il fatto che il canto friulano fosse denominato a “*cjant*” o “*cjanzone*” fin verso la metà del Settecento, mentre pare che il termine attuale faccia la sua prima apparizione ne “*Il Strolic Furlan pa l’An 1821*”

di Pietro Zorutti²⁰. Il termine villotta sta ad indicare un'espressione lirico-musicale villereccia. Tale termine veniva usato nel Veneto fin dall'inizio del '500 per definire un canto popolare polifonico, su testi di vario metro, derivato dai prototipi toscani dello strambotto e del rispetto. Per quanto riguarda la forma, il contenuto è raccolto nei tipici quattro versi ottonari mentre la melodia si limita ai soli primi due versi e viene quindi ripetuta negli ultimi due. Nel testo spesso si riscontrano forme più o meno variate di ripetizioni e di aggiunte sillabiche, come si può ben notare nei testi riportati nella seconda parte. Va sottolineata la intercambiabilità del testo, nel senso che lo stesso può venir cantato su melodie diverse e viceversa. Tale fatto rende pressochè impossibile stabilire quale combinazione di testo e melodia sia quella originale. A rigor di logica, e in sintonia con quanto fino ad ora esposto, il termine villotta definisce unicamente una melodia popolare su una quartina di ottonari. In realtà è uso comune definire villotta qualsiasi composizione con testo in lingua friulana, qualunque sia il metro in versi.

A prescindere dalla peculiarità della quartina di ottonari per la parte melodica, la villotta friulana offre un interessante termine di paragone, per quel che riguarda la parte musicale, per un raffronto comparativo con espressioni lirico-musicali appartenenti ad etnie di regioni diverse. A nostro parere tale raffronto mette in evidenza analogie che non sono attribuibili ad influenze esterne, prestiti o altro, bensì hanno luogo spontaneamente in virtù di certe formule melodiche insite nella natura dell'uomo, le quali si manifestano in maniera del tutto naturale, senza cioè essere condizionate da diversità etnico-culturali²¹.

6.0 ORIGINI DELLA VILLOTTA FRIULANA

Se prendiamo in considerazione tutte le travagliate vicende storiche, sociali e culturali del Friuli Venezia-Giulia, dalle sue origini neolitiche alla comparsa dei Veneti nel primo millennio a.C., a quella dei Carni del IV secolo, all'influsso della Chiesa Romana Alessandrina e a tutte le invasioni nell'Alto Medioevo delle tribù germaniche, dei Vi-

sigoti, degli Unni, degli Ostrogoti, fino all'afflusso degli Slavi nel VII e VIII secolo, abbiamo solamente una vaga idea della complessità, dal punto di vista etnico, dell'anima del popolo friulano. Pier Paolo Pasolini descrive il popolo friulano come nordico nel suo moralismo, meridionale nel suo abbandono melico, insieme goffo e agile, duro e allegro, vivente una sorta, per così dire, di substrato politico, di rustico mondo a sé, nobile a modo suo, su cui sono passate, senza per questo intaccarlo, senza guadagnarlo e senza esserne guadagnate, le dominazioni straniere²².

È chiaro però che, se le dominazioni esterne non ebbero ad intaccare l'anima e il carattere del popolo friulano, queste non poterono non influire sui costumi e sulle forme di espressione di queste genti. Risalire alle origini musicali della villotta friulana è dunque un'impresa alquanto ardua, se non impossibile, ove si consideri che non esistono reperti che ne documentino l'evoluzione dagli albori fino al modello poetico-musicale pervenutoci e che è stato dato alle stampe per la prima volta soltanto sul finire del secolo scorso. Un vuoto abissale di quindici secoli ci separa dall'epoca in cui alcuni storici lodavano i chierici aquileiesi per i loro canti simili a quelli degli angeli. Riferimenti sul canto friulano ci sono pervenuti anche da parte di storici quali Strabone, Cesare, Cicerone, Livio, Plinio, Cornelio Gallo, Cromazio, San Paolino, ma nulla di preciso sappiamo delle forme che inizialmente questo canto ebbe. Intorno all'anno Mille nel Patriarcato di Aquileia nascono e si vanno diffondendo leggende cristiane e saghe barbariche mentre su tutto l'arco alpino la lingua dei Romani comincia la sua lenta ma inesorabile trasformazione ed acquisisce una ladinità tutta propria. Nel XII e XIII secolo, quando in Friuli la lingua assume quella sua particolare individualità allontanandosi ulteriormente dal Latino di Roma, compaiono i primi canti propriamente friulani. Si tratta di danze, filastrocche, giochi e canti che si fanno in ogni luogo e in ogni occasione. Questi canti, espressioni spontanee del popolo, sono da considerarsi il nucleo della villotta che nei secoli successivi andrà a svilupparsi²³.

6.1 ORIGINI LETTERARIE

L'ottonario, metro fondamentale della villotta friulana, è indubbiamente frequente nell'innodia, cioè nel canto degli inni, e nelle sequenze dell'antica liturgia cristiana. Non è certo che l'anno fosse di origine greca, anche se nell'area classica l'*himno* era un canto in lode alla divinità, come lo dimostrano gli inni attribuiti ad Omero e Callimaco²⁴. Uno dei metri che più frequentemente compaiono nella liturgia cristiana è il dimetro giambico, o settenario, come nell'anno ambrosiano *"Creator alme siderum"* che suona alla pari del canto di nozze friulano *"Ven four, ven four marzocula"*. Un altro metro abbastanza frequente è il dimetro trocaico, o anche ottonario, presente in molti inni e sequenze quali *"Lauda Sion Salvatorem"*, *"Dies iræ dies illa"*, *"Stabat mater dolorosa"* che suonano alla pari delle villotte *"O ce biel lusor di lune"*, e *"Tunin al è un biel zovin"* e tante altre ancora²⁵.

Tuttavia, il metro ottonario ha origini più vaste di quelle della innografia cristiana, ed esso ci riconduce, come ci ricorda lo storico Tito Livio, a quei *"Carmina Triumphalia"*, poesie apotropaiche che venivano intonate dai soldati romani durante il loro trionfo in lode al generale vittorioso nel corteo che entrava nella città conquistata dalla porta *Triumphalis*. Queste poesie erano nel *versus quadratus*, detto anche verso dei legionari, verso parasillabo che Dante ebbe a definire rozzo e monotono, da intendersi come primitivo ed ingenuo. Esso ebbe una larghissima diffusione nel canto popolare mentre nella poesia d'arte quasi non compare. Popolari erano anche i salmi dell'antica chiesa siriaca, la cui melodia poteva adattarsi a strofe diverse tra di loro purchè dello stesso schema, proprio come avviene nella villotta friulana. Rispetto al canto profano l'ottonario trova riscontro in alcune poesie d'arte friulana del XIII e XIV secolo nella forma delle ballate quali *"E la four dal nestri ciamp"* e *"Bielo dumlo di valôr"*. Nella stessa poesia d'arte si riscontrano anche versi novenari, più rari nel canto popolare friulano, come nella trecentesca canzone amorosa *"Piruc myo doc inculurit"* che suona alla pari

della secentesca canzonetta *"Gjoldin, gjoldin fin che podin"* o ancora nella famosa ecloga natalizia *"Atenz ducquanc, stait a sinti"*²⁶. Frequenti ottonari si incontrano anche nelle laudi, nei canti carnascialeschi, nelle frottole e nelle villotte polifoniche cinquecentesche.

Per quanto riguarda la forma del tetrastico, o strofa di quattro versi, a rime alterne della villotta che alcuni studiosi considerano quale nucleo primitivo del canto lirico-monostrofico, secondo il Barbi risulterebbe forma secondaria di origine moderna assai posteriore non solo al rispetto ma anche allo stornello²⁷. Solo in epoca molto recente tale tetrastico sarebbe divenuto una forma poetica autonoma, come lo comproverebbero alcune raccolte ottocentesche. Concordando con il pensiero del Barbi, possiamo affermare che, verosimilmente, la villotta nella sua forma attuale, fa la sua comparsa soltanto verso la metà del XVII secolo.

6.2 ORIGINI MUSICALI

Se l'aspetto poetico, inquadrato nelle forme ritmiche e metriche, permette con relativa facilità una collocazione storica circa le origini della villotta, non altrettanto si può dire per quel che riguarda l'aspetto musicale. Il suono, infatti, a differenza della parola, implica un linguaggio astratto che nel canto popolare rende più difficile una inquadratura secondo determinati stili ed epoche.

È intorno all'anno Mille che nasce la notazione musicale diastemica e il primo tipo di musica ad essere codificato è quasi esclusivamente quello di tipo liturgico, non certo popolare, in virtù dell'importante ruolo rivestito dalla Chiesa nel contesto sociale di quel tempo. Tenendo presente che la stampa della musica vede i suoi albori soltanto nei primi anni del XVI secolo, va sottolineato il fatto che agli inizi essa serve esclusivamente per la musica d'camera. Il canto popolare invece viene mantenuto vivo e tramandato solamente per opera di giullari e menestrelli. Esso è quindi arrivato a noi tramandato oralmente di generazione in generazione, non senza aver subito nel corso dei secoli modifiche e trasformazioni notevoli, se non addirittura radicali, tali

da stravolgere completamente le strutture originarie e renderle misconosciute.

Dell'abbondante materiale musicale popolare finora raccolto in Friuli si rileva unicamente qualche modulo arcaico greco risalente al V secolo ed alcuni moduli del canto gregoriano in generale, derivato dal canto liturgico cristiano della chiesa orientale, o di quella aquileiese in particolare, del quale ultimo alcuni storici riconoscono influssi della chiesa alessandrina. Di certo però questi Cristiani, e quindi questi Friulani, cantavano anche al di fuori della chiesa i loro canti, di altro genere ben s'intende, canti autentici, del popolo, destinati a rimanere nel buio dei secoli.

I documenti che si conservano negli archivi e nelle biblioteche del Friuli oggigiorno sono perlopiù posteriori al secolo VIII, epoca in cui il patriarca Paolino di Aquileia, dovendo scegliere davanti a Carlo Magno fra il canto di rito ambrosiano e quello di rito romano scelse quest'ultimo, che fu seguito fedelmente dal secolo IX in poi. Non poche influenze esterne dovettero verificarsi, anche a motivo della posizione geografica del Friuli, posto com'è tra Nord e Sud, tra Oriente e Occidente. Nel canto aquileiese è notevole l'apporto avuto dal canto romano-gallico. È proprio a partire dal secolo XI che la liturgia aquileiese fa largo uso di queste forme. Dalla sequenza dialogata dai cantori, o dai cantori e il popolo in forma responsoriale, si cominciano a delineare i personaggi, che conducono al teatro e al dramma, che dà al Friuli quel famoso *Planctus Mariae* conservato in un codice aquileiese del XIII secolo²⁸. Drammi che inizialmente si svolgono nelle chiese ma che in seguito, essendosi inserite in essi delle volgarità e delle trasformazioni non confacenti al testo sacro, escono dai luoghi sacri per svolgersi sul sagrato e nelle piazze, dando così forma alle rappresentazioni sacre. Proprio nelle esecuzioni di queste sequenze e di questi tropi avviene che i cantori improvvisano talvolta una seconda voce, dando così luogo ad una forma di polifonia che oggi, alle nostre orecchie, può anche risultare alquanto rozza e sgraziata.

Il museo di Cividale del Friuli possiede la collezione più importante, di fonte manoscritta, di questi canti a due voci destinati all'uso liturgico della chiesa della Collegiata di S.Maria Assunta di Cividale. All'inizio del XV secolo questi canti vengono chiamati con il termine di *cantus planus binatim* e, nella sostanza, seguono la tecnica che è alla base della scuola polifonica di Notre-Dame di Parigi del XIII secolo. Queste forme polifoniche, considerate all'avanguardia per tutto il Medio Evo, vengono praticate anche nelle Isole Britanniche con il gymel, o anche *cantus gemellus*, dove le due voci si muovono per terze parallele, come nella villotta friulana e nei canti francesi²⁹.

Si aggiungano poi gli influssi celtici, che si riallacciano all'arte giullaresca medievale, i canti d'amore tedeschi minnesang, la musica italiana popolare e ariosa del Quattrocento, i corali luterani protestanti e tutta la musica europea dal XV al XIX secolo e quello che si ottiene è il quadro abbastanza complesso intorno alla nascita della villotta. In questo groviglio dunque sono costretti a destreggiarsi gli studiosi per cercare di definire le origini della villotta friulana, problema che rimane tuttora aperto e nel quale si inseriscono le varie ipotesi proposte fino ad oggi.

6.3 QUATTRO IPOTESI SULLA DERIVAZIONE DELLA VILLOTTA

La prima ipotesi è quella dello studioso F. Spessot, il quale sostiene che la villotta friulana affonda le proprie radici nei canti della chiesa aquileiese, da essi ha avuto indirettamente origine e nei secoli successivi si è quindi sviluppata indipendentemente trascurando l'aspetto del sacro a favore di contenuti popolari, fino ad assumere una sua ben precisa identità. Lo studioso sostiene che il metro dei versi ottonari, la forma in quartine e la melodia stessa, molto vicina a quella del canto gregoriano, altro non sono che il risultato dell'imitazione dei numerosi e melodiosi canti ecclesiastici presenti nell'antica liturgia del Patriarcato di Aquileia³⁰.

Tale ipotesi è condivisa da P.P. Ernetti, secondo il quale la villotta sarebbe una derivazione della

monodia liturgica, canto per una voce sola, sia per ciò che riguarda la struttura della melodia stessa che per la tematica trattata, in auge nell'Aquileia dei Patriarchi. Nel corso dei secoli la villotta ha poi seguito le trasformazioni sociali degli usi e dei costumi ma ha mantenuto la struttura interna degli stilemi di intervalli inconfondibili acquistando in tal modo una particolare unicità³¹. Nella musica aquileiese si può riscontrare un certo ethos in quanto le melodie manifestano chiaramente movenze melodiche e modali di stile bizantino in senso generale, di stile siriaco, slavo e turco. Secondo questa ipotesi quindi la villotta di per sé è nata monodica e per voce scoperta. Ne deriva che lo schema metrico ha una libertà ritmica che segue la libertà oratoria della parola medesima.

Costantino Nigra avanza l'ipotesi dell'origine celtica per i canti dell'Italia settentrionale del genere narrativo³², tesi in seguito ripresa da E. Morpurgo per l'aspetto prettamente musicale³³ e da M. Ostermann per quanto riguarda la parte poetica³⁴. Secondo questi studiosi l'atteggiamento lirico della villotta e del metro ottonario troverebbe riscontro in regioni lontane quali la Sardegna, la Spagna, e in modo particolare la Catalogna, riscontro spiegabile con le forti tracce lasciate dall'antica celtizzazione, dovute alla forma del canto popolare a due voci, il già citato *gymel* britannico in uso dal IX al X secolo in Galles, paese prettamente celtico oggi come mille anni fa, e tale tradizione si sarebbe conservata negli angoli sperduti della Carnia³⁵.

Secondo la terza ipotesi la villotta friulana tradizionale sarebbe di indiscutibile origine slava, tuttavia nel corso dei secoli avrebbe lentamente ma inesorabilmente perduto i legami con quella cultura. Verso la seconda metà dell'Ottocento, attraverso la mediazione di vari gruppi corali formatisi in quel periodo, si sarebbe andata trasformando in villotta moderna di tipo alpino. Questa è la tesi sostenuta da R. Leydi³⁶. I punti di incontro del canto popolare slavo, così come di quello carinziano, con il canto popolare friulano sono stati evidenziati già all'inizio del secolo dalla Adaiewsky³⁷ e più recentemente dal Merkù³⁸.

A prescindere dalle sue forme embrionali e dalle sue tendenze iniziali così come ci sono per venute, la villotta friulana come modello musicale sarebbe un prodotto ottocentesco con scarsi agganci ai secoli precedenti. Il riferimento a qualsiasi forma dell'antico canto liturgico sarebbe marginale, quasi mai essenziale, in quanto comune a tutta la musica europea. La villotta sarebbe di natura armonica, in sintonia con la tesi dell'origine celtica, non per l'aspetto etnico ma per quello del rapporto ecologico uomo-montagna per cui, salvo le debite eccezioni, la gente di montagna sarebbe predisposta alla polifonia mentre la gente di pianura alla monodia come conseguenza della pianura stessa che favorisce la dispersione dei suoni, mentre la montagna li conserva e li fa risuonare³⁹.

Questo potrebbe spiegare, in un certo senso, quella non meglio identificata forza immanente presente nelle espressioni lirico-musicali di tutto il mondo, come sostenuto dal musicologo tedesco C. Sachs. Secondo questa tesi, le rare villotte monodiche riscontrabili si sarebbero infiltrate in Friuli dall'Oriente, sia sotto l'influsso della liturgia come già accennato in precedenza, sia sotto quello del canto profano, in seguito alle varie e molteplici invasioni. La maggior parte delle villotte armoniche si sarebbe invece formata non senza venir influenzata dalla stessa posizione geografica di confine del Friuli, e questo vale soprattutto per le zone di montagna quali la Carinzia e la Carniola, nonché dalla natura fortemente migratoria del popolo friulano che al suo ritorno nella "Piccola Patria" portava con sé i segni e le influenze di altre culture. Va segnalato qui che il termine "Piccola Patria", in uso fin dal XIX secolo, sta ad indicare il territorio del Friuli⁴⁰.

L'origine pre-romantica, per l'aspetto musicale, concorderebbe per i versi con la tesi del gemonese Giuseppe Marchetti, autore di *Lineamenti di Grammatica Friulana*, opera che ancor oggi rappresenta uno dei punti di riferimento più importanti per tutti color che intendessero apprestarsi ad uno studio sistematico ed approfondito della lingua friulana⁴¹. Lo studioso sostiene che

i versi delle villotte sono un prodotto dell’Ottocento in quanto essi presentano generalmente un quadro della vita popolare che va dal periodo napoleonico al tempo della grande emigrazione di inizio secolo.

Non riteniamo sia questa la sede per esprimere giudizi critici sulle quattro tesi più sopra esposte. Riteniamo opportuno riportarle per offrire spunti ad eventuali studiosi interessati ad approfondire ulteriormente l’argomento. Riteniamo inoltre sia importante prendere in considerazione ed esaminare, qui di seguito, le preziose testimonianze rilevate da scritti e documenti, peraltro non molto numerosi ma senza dubbio interessanti, che hanno contribuito a gettare uno spiraglio di luce sulla storia della villota friulana

7.0 DOCUMENTI E TESTIMONIANZE

Dal manoscritto del XV secolo *De Patria Illustrata* dell’umanista Jacopo Porcia si rileva che già a quel tempo il canto, accompagnato dalla danza, veniva praticato nella zona occidentale tra il Tagliamento e il Livenza⁴². Nell’Archivio della Curia Arcivescovile di Udine è conservato un documento, si tratta di una denuncia al Santo Ufficio, dal quale risulta che nel 1624 a Palazzolo dello Stella la notte di Pentecoste venivano eseguiti dei canti per propiziare la pioggia. Tali canti venivano eseguiti a due cori, il che testimonia che fin da allora le espressioni lirico-musicali avevano un carattere polifonico.

Mascherate piacevoli et ridicolose per il Carnevale di Giovanni Croce è il primo documento che testimonia la comparsa di un canto polifonico su versi ottonari⁴³. Più numerose risultano essere invece le testimonianze nella seconda metà del XIX secolo, periodo in cui ha inizio la raccolta e la catalogazione della villotta con le pubblicazioni giunte fino ai tempi nostri. In ordine di tempo esse sono *Prima e seconda centuria di canti popolari friulani*, del 1867 per opera di Michele Leicht, a cui fà subito seguito la *Terza Centuria*, corredata da una prefazione storico-linguistica di importanza notevole⁴⁴. Nello stesso anno viene pubblicato *Saggi di canti popolari friulani* ad opera di Giovan-

no Gortani⁴⁵. Nel 1876 appare la raccolta *Villotte Friulane* a cura di Angelo Arboit⁴⁶, da cui sono tratte le villotte scelte per la presente dissertazione, suddivise secondo le tre grandi varietà linguistiche indicate dall’Ascoli, e cioè: quella principale parlata a Udine e dintorni, quella con le finali dei sostantivi in -es e quella con le finali dei sostantivi in -as rispettivamente⁴⁷.

Segue nel 1892 la raccolta *Villotte Friulane* ad opera di Valentino Ostermann⁴⁸ che ha il pregi di prendere in esame oltre duemila villotte ma senza, purtroppo, alcune cenno sulla zona di provenienza. Ci sono poi raccolte minori quali quelle del Podrecca⁴⁹ e del Teza⁵⁰ che però presentano un numero molto esiguo di villotte, nonché la raccolta del Tommaseo pubblicata postuma⁵¹. All’inizio di questo secolo molto importante è la raccolta del Tellini *Spieli de l'anime furlane* con circa 4500 villotte, alcune delle quali però già riportate nelle raccolte precedenti⁵². Per altre raccolte pubblicate in questo secolo si rimanda il lettore agli *Studi di letteratura popolare friulana* a cura del D’Aronco⁵³.

Note

- (1) Giuseppe Cocchiara, *Le origini della poesia popolare*, Torino, 1970.
- (2) Valentino Ostermann, *Villotte Friulane*, Udine, 1867.
- (3) Benedetto Croce, *La letteratura dialettale riflessa*, in *La Critica, Rivista di letteratura, storia e filosofia*, Bari, 1 - 12, 1903/1914.
- (4) Giovanni Berchet, *Vecchie Romanze Spagnole*, Bruxelles, 1837.
- (5) Ugo Pellis, *Puisia popolar e teoria folkloristica*, in *Ce Fastu?*, Udine, 1, 1919/1972.
- (6) Angelo Arboit, *Villotte Friulane*, Piacenza, 1876.
- (7) Michele Leicht, *Prima e Seconda Centuria di canti popolari friulani*, con prelezione, Venezia, 1867.
- (8) Michele Barbi, *Poesia popolare italiana*, Firenze, 1974.

- (9) *Vittorio Santoli*, I canti popolari italiani, *Firenze*, 1968.
- (10) *Gabriele D'Annunzio*, La canzone popolare, in *La Piccola Patria di Chino Ermacora in Strolic 25*, 1944.
- (11) *Benedetto Croce*, La Poesia, Introduzione alla critica e storia della Poesia e della Letteratura, *Bari*, 1966.
- (12) *Piera Wasserman*, I canti popolari, a cura di Roberto Starec, *Udine*, 1991.
- (13) *Nino Angel*, Canciones populares. *Madrid*, 1976.
- (14) *Zorziut Dolfo*, I racconti del popolo friulano, in *Sot la Nape*, *Udine* 1924.
- (15) *R.M Ruggeri*., Spie ladino-venete nell'Indovinello veronese, in *Atti del Congresso Internazionale di Linguistica e Tradizioni popolari*, *Udine*, 1969.
- (16) *Rocco Murari*, Ritmica e metrica, *Milano*, 1900.
- (17) *Enrico Morpurgo*, La villotta friulana, in *La Panarie*, *Udine*, 1925, vol. 2.
- (18) *Pier Paolo Pasolini*, Canzoniere Italiano, *Milano*, 1972, vol. 1.
- (19) *Ibid.*
- (20) *Pietro Zorutti*, Il Strolic Furlan pa l'an 1821, *Udine*, 1821.
- (21) *Davide Liani*, Polifonia Friulana, *Milano*, 1977.
- (22) *Ibid.*
- (23) *Dino Virgili*, La Flôr, Letteratura Ladina del Friuli, *Udine*, 1968, vol. 1,2.
- (24) *Pellegrino Ernetti*, Vilotis, *Bergamo*, 1985.
- (25) *Gino Facchin*, Una tradizione di inni liturgici latini, in *Lettere Friulane*, *Udine*, 1979.
- (26) *Ibid.*
- (27) *Ibid.*
- (28) *Ibid.*
- (29) *Mauro Macchi*, Il canto popolare friulano nei suoi aspetti e nella sua Problematicità, in *Lettere Friulane*, *Udine*, 1979, fasc. 17.
- (30) *Francesco Spessot*, Viloti' furlanis, *Gorizia*, 1926.
- (31) *Ibid.*
- (32) *Costantino Nigra*, Canti popolari del Piemonte, *Torino*, 1888.
- (33) *Enrico Morpurgo*, Villotte a canti popolari, *Udine*, 1922-24, vol. 1,2.
- (34) *Maria Ostermann*, La poesia dialettale in Friuli, estratto da *Pagine Friulane*, 12, *Udine*, 1900.
- (35) *Enrico Morpurgo*, Ce Fastu?, 9, *Udine*, 1933.
- (36) *Roberto Leydi*, La canzone popolare, in AA.VV., *Storia d'Italia*, 5, *Torino*. ...1973.
- (37) *Ella De Schoultz-Adajewski*, Anciennes melodies et chansons populaires d'Italia recueillies de la bouche du peuple, *Rivista musicale italiana*, 16. *Torino*, 1909.
- (38) *Pavle Merkù*, Le tradizioni popolari degli sloveni in Italia, *Trieste*, 1976.
- (39) *Ibid.*
- (40) *Curt Sachs*, La musica nel mondo antico, *Firenze*, 1963.
- (41) *Giuseppe Marchetti*, Lineamenti di grammatica friulana, *Udine*, 1967.
- (42) *Giuseppe Valentinelli*, Bibliografia del Friuli, *Bologna*, 1969
- (43) *Giovanni Croce*, Mascherate piacevoli et ridicolose per il Carnevale, *Archivio Curia Arcivescovile*, *Udine*, 1590.
- (44) *Ibid.*
- (45) *Giovanni Gortani*, Saggi di canti friulani popolari, *Udine*, 1867.
- (46) *Ibid.*
- (47) *Graziadio Isaia Ascoli*, Saggi Ladini, *Archivio Glottologico Italiano*, *Torino*, 1873: vol. 1.
- (48) *Valentino Ostermann*, Villotte friulane, *Udine*, 1892.
- (49) *Carlo Podrecca*, Villotte friulane per nozze Parravicini-Floriani, *Cividale*, 1882.
- (50) *Emilio Teza*, Canti d'amore nel Friuli, in *Nuova Antologia*, 4.3 (1867).
- (51) *Nicolò Tommaseo*, Villotte, *Zara*, 1972-73.
- (52) *Achille Tellini*, Spieli de l'anme furlane, *Il Tesâur de lenghe furlane*, *Bologna*, 1922-23.
- (53) *Gianfranco D'Aronco*, Studi di Letteratura friulana, *Udine*: 1969-70, vol. 1,2,3.

Bibliografia

- AARNE, A. - THOMPSON, S.** - *The types of the folktale*, Atti Aarne's Verzeichnis, Helsinki, 1961.
- NINO ANGEL** - *Canciones populares*, Madrid, 1976.
- SIRO ANGELI** - *Canti e villotte di Gavazzo*, Udine 1977.
- SIRO ANGELI** - *Antologia della Letteratura Friulana*, Tolmezzo, 1975.
- RENATO E ELVIA APPİ** - *Racconti popolari friulani*, Udine, 1972.
- ARBOIT, ANGELO** - *Memorie della Carnia*, Udine, 1871.
- ANGELO ARBOIT** - *Villotte Friulane*, Piacenza, 1876.
- ISAIA GRAZIADIO ASCOLI** - *Saggi ladini*, Archivio Glottologico Italiano, vol. I, Firenze, 1873.
- ISAIA GRAZIADIO ASCOLI** - *Scritti sulla questione della lingua*, Torino, 1975.
- MICHELE BARBI** - *Poesia Popolare Italiana*, Firenze, 1939.
- CARLO BATTISTI**, - *Storia della questione ladina*, Firenze, 1937.
- WALTER BINNI, NATALINO SAPEGNO** - *Friuli Venezia-Giulia - Storia delle regioni d'Italia*, Firenze, 1968.
- GIOVANNI BERCHET** - *Vecchie Romanze Spagnole*, Bruxelles, 1837.
- GIOVANNI BATTISTA BRONZINI** - *Valori e forme della poesia popolare italiana*, Matera, 1975.
- PIETRO CALIARI** - *Antiche villotte e altri canti del folklore verones*, Verona, 1900.
- ITALO CALVINO** - *Fiabe Italiane*, Torino, 1956.
- GINO DI CAPRIACCO** - *Emigrazione dalla Carnia e dal Friuli*, Udine, 1983.
- DOLFO CARRARO** - *Gorizia nelle sue canzoni*, Gorizia, 1959.
- MARIO CHIESA, GIOVANNI TESIO** - *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia. Da Porta e Belli a Pisolini*, Torino, 1978.
- BINDO CHIURLO** - *Antologia della Letteratura Friulana*, Udine, 1927.
- BINDO CHIURLO** - *Bibliografia ragionata della poesia popolare friulana*, Udine, 1920.
- BINDO CHIURLO** - *La Letteratura Ladina del Friuli*, Udine, 1922.
- BINDO CHIURLO** - *Valutazioni psicologiche e artistiche dei canti popolari friulani*, in *Rivista di Sintesi Letteraria*, Torino, 1934.
- LUIGI CICERI** - *Villotte e canti popolari del Friuli*, Udine, 1986.
- ANDREINA CICERI-NICOLOSO** - *Tradizioni popolari in Friuli*, Reana del Copiale, 1982.
- ALBERTO MAURO CIRESE** - *La poesia popolare*, Palermo, 1970.
- GIUSEPPE COCCHIARA** - *Le origini della poesia popolare*, Torino, 1970.
- FRANCESCO CORAZZINI** - *Letteratura Popolare Italiana nei principali dialetti: lingua e canzoni fanciulleschi, canti d'amore, canti vari, novelle*, Benevento, 1877.
- BENEDETTO CROCE** - *La Critica, Rivista di Letteratura, Storia, Filosofia*, diretta da B. Croce, vol. 1. Napoli, 1902.
- BENEDETTO CROCE** - *La Letteratura dialettale riflessa*, in *La Critica*, Bari, 1927.
- BENEDETTO CROCE** - *La Poesia: introduzione alla critica e Storia della Poesia e della Letteratura*, Bari, 1963.
- BENEDETTO CROCE** - *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, 1933.
- ALESSANDRO D'ANCONA** - *La poesia popolare italiana*, Bologna, 1906.
- GABRIELE D'ANNUNZIO** - *Le faville del Maglio*, Milano, 1928.
- GABRIELE D'ANNUNZIO** - *La canzone popolare*, Libro Segreto, in *Strolíc*, n. XXV, Udine, 1944.
- GIANFRANCO D'ARONCO** - *Bibliografia ragionata delle tradizioni popolari friulane*, in *Annali della Scuola Friulana*, Udine, 1950.
- GIANFRANCO D'ARONCO** - *Le fiabe di magia in Friulil*, in *Folklore, Rivista di tradizioni popolari*, vol. IX. Udine, 1957.
- GIANFRANCO D'ARONCO** - *Nuova Antologia della Letteratura Friulana*, Tolmezzo, 1960.

GIANFRANCO D'ARONCO - *Studi di Letteratura Popolare Friulana*, Udine, 1969-70.

GIANFRANCO D'ARONCO - *Una leggenda friulana di 1500 anni fa*, in Corriere del Friuli, Anno I, n. 2. Udine, 1973.

GIANFRANCO D'ARONCO - *Sull'origine della villotta friulana*, in Atti del VII Congresso Nazionale delle Tradizioni Popolari. Chieti, 1957.

GIANFRANCO D'ARONCO - *Per uno studio sistematico della Letteratura Popolare Friulana*, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, Udine, 1947.

ELLA ADAJEWSKI DE SCHOULZ - *Folklore della Carnia* in Rivista delle Tradizioni Popolari Italiane, Roma, 1895.

ELLA ADAJEWSKI DE SCHOULZ - *Anciennes melodies et chansons populaires d'Italie recueillies de la bouche du peuple*, in Rivista musicale italiana, Torino, 1909.

ELLA ADAJEWSKI DE SCHOULZ - *La Berceuse populaire*, in Rivista musicale italiana, Torino, 1894 - 96.

ELLA ADAJEWSKI DE SCHOULZ - *Chansons et airs de danses populaires, précédés des textes, recueillis dans la Vallée de Resia*, in Materialen zur Südslavischen Dialektologie und Etnographie, Accademia Imperiale delle Scienze di St. Petersburg, Vienna, 1891.

PAOLO DIACONO - *Storia dei longobardi*, Milano, 1967.

FRIEDRICH DIEZ - *Grammaire des langues romanes*, Slatkine Reprints, 1973.

GORGÉ DONCIEUX - *Le romancero populaire de la France. Choix de Chansons populaires Françaises*, Paris, 1904.

MARCELLO DURANTE - *Dal Latino all'Italiano moderno: saggio di storia linguistica e culturale*, Bologna, 1985.

GIANFRANCO ELLERO - *La poesia vernacola in Friuli*, Vita e pensiero, vol. 3. Milano, 1916.

PELLEGRINO ERNETTI - *Opinioni a confronto*, in Sot la Nape, vol. 38. Udine, 1986.

PELLEGRINO ERNETTI - *Vilotis, l'antica villotta e il canto nel Friuli*, Bergamo, 1985.

GINO FACCHIN - *Una tradizione di inni liturgici latini*, in Lettere Friulane, vol. 17, 20, 23, 24. Udine, 1979.

GIORGIO FAGGIN - *La letteratura del Friuli negli ultimi trent'anni*, in La Panarie, vol. 15. Udine, 19.

GIORGIO FAGGIN - *Fiabe friulane e della Venezia-Giulia*, (traduzione di C. Sgorlon), Miano, 1982.

S. FLEMING, P. KNIPE - *Vilotis dal Friûl - Friulian folk poetry*, (112 villotte con traduzione inglese), Udine, 1976.

GIOVANNI FRAU - *I dialetti del Friuli*, Udine, 1984.

GIOVANNI FRAU - *Vecchi e nuovi studi di grammatica friulana*, in Studi Linguistici Friulani, vol. 4. Udine, 1974.

GIOVANNI FRAU - *Individualità linguistica del Friulano*, Udine, 1974.

CARLO GINZBURG - *I Benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino, 1979.

GIOVANNI GORTANI - *Saggio di canti friulani popolari*, Udine, 1867.

LUIGI GORTANI - *Tradizioni popolari friulane*, Udine, 1904.

D.B. GREGOR - *Friulian - Language and Literature*, New York - Cambridge, 1975.

V. JOPPI - *Testi inediti friulani dei secoli XIV e XIX, con nuove annotazioni di Ascoli G.I. in Archivio Glottologico Italiano*, vol. IV. Torino, 1878.

M. ILIESCU, F. SADEANU - *Crestomatieromanica - Limba retoromana orientala (friulana)*, Academiei Republici populara romine, vol. I, II. Bucarest, 1962 - 65.

ANTONIO IVE - *Canti popolari istriani*, Torino, 1877.

A. LANFORS - *La plus ancienne chanson frioulane*, in Ce fastu?, vol. IX. Udine, 1933.

MICHELE LIECHT - *Prima Centuria di canti popolari friulani*, Padova, 1865.

MICHELE LIECHT - *Prima e Seconda Centuria di canti popolari friulani, con prelazioni*, Venezia, 1867.

MICHELE LIECHT - *Terza Centuria di canti popolari friulani*, Venezia, 1867.

ROBERTO LEYDI, LUIGI MANTOVANIS - *Dizionario della musica popolare europea*. Milano, 1973.

- ROBERTO LEYDI** - *La canzone popolare*, in AA. VV. *Storia d'Italia*, vol. V. Torino, 1973.
- ROBERTO LEYDI** - *I canti popolari italiani*, Milano, 1973.
- ROBERTO LEYDI** - *Musica popolare e musica primitiva*, Torino, 1959.
- DAVIDE LIANI** - *Polifonia friulana*, Milano, 1977.
- GIUSEPPE LIRUTI** - *Notizie delle vite ed opere scritte dal letterati del Friuli*, Venezia, 1830.
- MARIO MACCHI** - *Il canto popolare friulano nei suoi aspetti e nella sua problematicità*, in *Lette Friulane*, vol. 17. Udine, 1979.
- MARIO MACCHI** - *Liturgia, travestimenti e pregiudizi nella villotta friulana in Sot la nape*, n. 3 - 4. Udine, 1986.
- MARIO MACCHI** - *La prima raccolta musicale a stampa di villotte friulane*, in *Ce fastu?*, vol. 4. Udine, 1980.
- MARIO MACCHI** - *Le canzoni a ballo friulane*, in *Ce fastu?*, vol. 1. Udine, 1982.
- MARIO MACCHI** - *Ritmica e metrica nel canto popolare friulano*, in *Ce fastu?*, vol. 2. Udine, 1985.
- MARIO MACCHI** - *Sulle origini della villotta*, in *Sot la nape*, vol. 4. Udine, 1981.
- BRUNO MAIER** - *Saggi sulla letteratura triestina del Novecento*, Milano, 1972.
- ANTON VON MAILY** - *Leggende del Friuli e delle Alpi Giulie*, Gorizia, 1986.
- CLAUDIO MARAZZINI** - *La lingua come strumento sociale*, Torino, 1977.
- GIUSEPPE MARCHETTI** - *Lineamenti di grammatica friulana*, Udine, 1967.
- GIUSEPPE MARCHETTI** - *La koinè friulana attraverso i secoli*, in *Ce fastu?*, vol. 26, Udine, 1950.
- GIUSEPPE MARCHETTI** - *La letteratura friulana e le sue tappe storiche*, in Atti del Congresso di Cordenons. Pordenone, 1963.
- PIDAL MENÉNDEZ** - *Como vive un romance, dos ensayos sobre tradicionalidad*. 1954.
- GIANCARLO MENIS** - *Storia del Friuli*, Udine, 1989.
- LUEBKE W. MEYER** - *Grammaire des langues romanes*, Parigi, 1906.
- LUEBKE, W. MEYER** - *Romanisches etymologisches Worterbuch* - Heidelberg, 1968.
- PAVLE MERKÙ** - *Le tradizioni popolari degli Sloveni in Italia*, Trieste, 1976.
- BRUNO MIGLIORINI** - *Storia della lingua italiana*, Firenze, 1960.
- RIGO MIGNANI** - *Un canzoniere italiano inedito del secolo XIV*, Firenze, 1974.
- ERNESTO MONACI** - *Sull'alba bilingue*, in Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, Roma, 1892.
- ERNESTO MONACI** - *Crestomanzia italiana dei primi secoli*, Città di Castello, 1955.
- ANGELO MONTEVERDI** - *Saggi neolatini*, Roma, 1945.
- ENRICO MORPURGO** - *La villotta friulana*, in *La Panarie*. Udine, 1925.
- ENRICO MORPURGO** - *Villotte e canti popolari*, Udine, 1922 - 24.
- ENRICO MORPURGO** - *Le melodie in Friuli*, in *Ce fastu?*, vol. 9. Udine, 1933.
- ROCCO MURARI** - *Ritmica e Metrica*, Milano, 1900.
- COSTANTINO NIGRA** - *Canti popolari del Piemonte*, Torino, 1888.
- MARIA LUISA NIGRA** - *Le tradizioni popolari della Carnia nelle pubblicazioni e negli inediti di Michele Gortani*, Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Magistero, Trieste, 1976 - 77.
- CLAUDIO NOLIANI** - *Anima della Carnia. Canti popolari*, Udine, 1980.
- CLAUDIO NOLIANI** - *Canti che scompaiono*, in *Sot la nape*, vol. 27. Udine, 1975.
- FRANCESCO OSTERMANN** - *La città di Aquileia*, Udine, 1819.
- MARIA OSTERMANN** - *La poesia dialettale in Friuli*, in *Pagine Friulane*, vol. 12. Udine, 1900.
- VALENTINO OSTERMANN** - *La vita in Friuli: usi e costumi popolari*, Udine, 1894.
- VALENTINO OSTERMANN** - *Villotte Friulane*, Udine, 1892.
- PIERPAOLO PASOLINI** - *Canzoniere Italiano*, Milano, 1972.
- PIERPAOLO PASOLINI** - *Poesia dialettale del Novecento*, Parma, 1952.

- PIERPAOLO PASOLINI** - *La poesia popolare italiana*, Milano, 1960.
- PIERPAOLO PASOLINI** - *Poesia dialettale*, Milano, 1960.
- GIOVANBATTISTA PELLEGRINI** - *Saggi sul Ladino Dolomitico e sul Friulano*, Bari, 1972.
- UGO PELLIS** - *Puisia popolar e teoria folkloristica*, in *Ce fastu?*, vol. 1. Udine, 1919 - 72.
- GAETANO PERUSINI** - *Una letteratura friulana anteriore al Trecento?*, in *Il Tesaur*, vol. 1. Udine, 1949.
- CARLO PODRECCA** - *Villotte friulane per nozze Parravicini* - Floriani, Cividale, 1882.
- F.J.E. RABY** - *A history of secular Latin Poetry in the Middle Ages*, Oxford, 1934.
- GIUSEPPE RADOLE** - *Canti popolari istriani*, 1965.
- GR. RAICEVICH** - *Canto lirico*, Gorizia, 1855.
- JAMES REDFERN** - *A lexical study of Raeto-Romanic and contiguous Italian dialect areas*, Paris, 1971.
- PIERA RIZZOLATTI** - *Elementi di Linguistica friulana*, Udine, 1981.
- BRUNO ROSSI** - *Canti popolari friulani*, Udine, 1978.
- ERMOLAO RUBIERI** - *Storia della poesia popolare italiana*, 1966.
- R.M RUGGIERI** - *Spie ladino-venete nell'indovinello veronese*, in Atti del Congresso Internazionale di Linguistica e tradizioni popolari. Udine, 1969.
- A. SACCAVINO** - *La villotta friulana*, in *Le Tre Venezie*, vol. 2, Udine, 1928.
- ALICE SACHS** - *Le nozze in Friuli nei secoli XVI - XVII*, Bologna, 1983.
- CURT SACHS** - *Storia della danza*, Milano, 1966.
- CURT SACHS** - *La musica nel mondo antico*, Firenze, 1963.
- S. SALVI** - *Le lingue tagliate. La minoranza Ladino-Friulana, la lingua, la situazione attuale*, Milano, 1975.
- VITTORIO SANTOLI** - *I canti popolari italiani, ricerche e questioni*, Firenze, 1968.
- VITTORIO SANTOLI** - *Nuove questioni di poesia popolare*, in Pallante, studi di filologia e folklore, vol. 5. Firenze, 1930.
- VITTORIO SANTOLI** - *I canti popolari italiani*, Firenze, 1968.
- B. SANVISENTI** - *I primi influssi di Dante, Petrarca e Boccaccio sulla letteratura spagnola*, Milano, 1902.
- A. SCHIAFFINI** - *Frammenti grammaticali latino-friulani del secolo XI*, in *Sot la nape*, vol. 2. Udine, 1963.
- A. SCHIAFFINI** - *I mille anni della lingua italiana*, Milano, 1961.
- ALBERTO SOBRERO** - *I padroni della lingua*, Milano, 1978
- SOCIETÀ FILOLOGICA FRIULANA**, *Villotte e canti popolari friulani*, Udine-Firenze, 1931 -32.
- LUIGI SORRENTO** - *Sintassi romanza: ricerche e prospettive*, 1951.
- FRANCESCO SPESSOT** - *Rime e cantilene popolari raccolte a Farra d'Isonzo*, Udine, 1931.
- FRANCESCO SPESSOT** - *Viloti' furlanis*, Gorizia, 1926.
- C. TAGLIAVINI** - *Le origini delle lingue neolatine*, Bologna, 1952.
- ACHILLE TELLINI** - *Spieli de anime furlane*, in *Il Tesaur*, vol. 4. Udine, 1922.
- EMILIO TEZA** - *Canti d'amore nel Friuli*, in Nuova Antologia, vol. 4, 1867.
- NICOLÒ TOMMASEO** - *Villotte*, Zara, 1972 - 73.
- P. TOSCHI** - *La poesia popolare religiosa in Italia*, Firenze, 1935.
- GIOVANNI TRINKO** - *A proposito del canto popolare*, in *Ce fastu?*, vol. 8, Udine, 1932.
- GIUSEPPE VALENTINELLI** - *Bibliografia del Friuli*, Bologna, 1969.
- CARLO VIGNOLI** - *Il parlare di Gorizia e l'Italiano*, Bologna, 1917.
- P. VILLANIS** - *Saggio di canti popolari dalmati*, Zara, 1890.
- DINO VIRGILI** - *La Flôr, Letteratura ladina del Friuli*, Udine, 1968.
- PIERA WASSERMANN** - *I canti popolari narrativi del Friuli*, Udine, 1991.
- PIETRO ZORUTTI** - *Il Strolich furlân pa l'an 1821*, Udine, 1821.
- DOLFO ZORZUT** - *I racconti del popolo friulano*, in *Sot la nape*, Udine, 1924.
- DOLFO ZORZUT** - *Racconti popolari friulani, zona di Cormòns*, Udine, 1982.

Silvano Zamaro: è nato a Cormons, (GO) ma è cresciuto in Canada dove ha conseguito i seguenti titoli accademici: Master in Modern Languages and Cultural Studies c/o University of Alberta, Edmonton, Canada; Laurea Bachelor of Arts con Honours (Inglese, Spagnolo, Francese, Italiano) c/o University of Alberta, Edmonton, Canada. Iscritto all'albo AATI (Alberta Association of Translators and Interpreters); È docente esperto di madrelingua inglese in diverse scuole statali superiori della provincia di Udine; Ha ottenuto il Premio Letterario "Bressani" quale migliore pubblicazione di poesia in Italiano, Istituto Italiano di Cultura di Vancouver, B.C., Canada. I suoi lavori di poesia e prosa sono apparsi su diverse riviste italiane straniere.

Ha ottenuto i seguenti Premi letterari e i seguenti riconoscimenti:

Premio Letterario "Leone di Muggia", Trieste;
Premio Nazionale "Nardi", Venezia;
Premio Nazionale "Bressani", Vancouver, Canada;
Premio Letterario "Santa Chiara", UD.;
Premio Nazionale di poesia "Abano Terme", PD.;
Premio Letterario "Le Pigne", Chiusaforte, UD.;
Premio Nazionale di poesia "Cosmo d'oro", Rovigo;
Premio Letterario Plurinazionale (poesia in video)
"G. Malattia", Barcis, PN.;
Premio Letterario "Il Mulino", Glaunicco, UD.;
Premio video, Società Filologica Friulana, Udine;
Premio Letterario "Valle del Senio", Rovigo.;
Premio Letterario "Carnia", Sauris, UD.;
Premio Letterario "Città di Novara", NO.;

Relazione consuntiva attività culturale e musicale 2006

Giuseppe Schiff

Il 2006 è stato un anno particolare. Come la Presidente ha già posto in evidenza nella presentazione del quaderno, quest'anno è stato dedicato quasi esclusivamente alla attività didattica e di studio al fine di arricchire il repertorio concertistico. Di proposito quindi sono state limitate nel numero le esecuzioni per poter procedere all'apprendimento di nuovi brani (ben 22) da inserire nel già ricco repertorio di cui si potrà prendere visione nel successivo articolo del presente quaderno. Più ricca, quest'anno la parte culturale: accanto alla presentazione del quaderno "HARMONIA 3 - 2005" sono state organizzate due riuscissime serate culturali dedicate a W.A. MOZART e a H.v.R REMBRANT, precedute da una concerto dedicato ad autori che hanno preceduto il Genio Salisburghese. Delle attività organizzate dalla Accademia viene data qui di seguito analitica relazione.

ATTIVITÀ MUSICALE E CULTURALE

6 APRILE 2006: Nell'Aula Magna del Liceo - Ginnasio "PAOLO DIACONO", è stato ufficialmente presentato dalla giornalista dott.ssa GERMANA SNAIDERO, il numero "HARMONIA 3- 2005". Numeroso e qualificato il pubblico che ha seguito con particolare attenzione la relazione introduttiva della giornalista e gli interventi degli autori dei contributi scientifici apparsi nel quaderno e la lettura delle poesie di Lucina Grattoni e Maurizio Cocco. La serata, particolarmente apprezzata da pubblico presente, è stata introdotta dalla Presidente dell'Accademia e onorata dalla presenza del Sindaco di Cividale del Friuli dott. prof. Attilio Vuga e dal Rettore-Dirigente del Convitto Nazionale "Paolo Diacono" dott. prof. Oldino Cernoia.

10 GIUGNO 2006: Il coro apre ufficialmente la stagione concertistica estiva della Chiesa campe-

stre di Sant'Elena di Rubignacco di Cividale. Accompagnato dalla organista Silvia TOMAT il coro ha eseguito i nuovi brani appresi nel primo semestre di attività didattico musicale. Insieme al coro dell'Accademia Musicale-Culturale "HARMONIA" si sono esibiti, di fronte ad un numeroso e attento pubblico, gli allievi delle Scuole Elementari interne al Convitto Nazionale "Paolo Diacono" che avevano aderito al "Progetto Musica" e che erano stati preparati per l'occasione dalla Maestra Loredana Meneghelli e dal prof. Giuseppe Schiff.

10 NOVEMBRE 2006: Nella splendida cornice del salone di Rappresentanza del Convitto Nazionale "Paolo Diacono" l'Accademia "HARMONIA" ha organizzato una concerto strumentale tenuto dall'Ensemble *AntiCaMeraviglia*, composta da Alessandra Borin (Voce), Tiziano Cantoni (*Flauti*), Laura Soranzio (*Viola da gamba*) e Beppino delle Vedove (*Clavicembalo*). Il Concerto, inserito nel trittico di incontri musicali e culturali, "HARMONIAE d'AUTUNNO" e denominato "PRELUDIO A MOZART", ha permesso al numeroso pubblico presente la fruizione di musiche di autori noti (A. Scarlatti; A. Vivaldi; G.F. Händel) e di autori poco noti (G.G. Boni; J.Ch. Pez), che hanno segnato la storia della musica, in Italia e in Europa, nel periodo immediatamente precedente la nascita di W.A.MOZART, considerato uno "dei casi più miracolosi della storia della musica".

16 NOVEMBRE 2006: La seconda Serata di "HARMONIAE d'AUTUNNO" viene dedicata all'approfondimento di un tema quanto mai dibattuto dagli studiosi di Mozart, e cioè la presenza dialettica, all'interno della personalità umana e artistica di Mozart, di concezioni filosofico-politico-religioso-esistenziali rifacentesi al Cattolicesimo e alla Massoneria. La relazione è stata tenuta

dal prof. Bruno Bianco, già docente di Storia della Filosofia all'Università di Trieste, membro del comitato scientifico della Associazione Mozart Italia nonché autore, in collaborazione con dott. Marco Murara, dell' opera "Mozart. Tutti i testi delle composizioni vocali" (Marco Valerio Editore, Torino, 2004), alla cui pubblicazione ha contribuito anche l'Accademia Musicale-Culturale "HARMONIA". L'Aula Magna del Liceo Classico "Paolo Diacono" era gremita di pubblico, soprattutto giovanile. Interessante il dibattito seguito alla relazione profonda, chiara e precisa del prof. Bianco. Il testo della conferenza onora il presente quaderno.

23 NOVEMBRE 2006: Il prof Carlo Aletti, artista di fama internazionale e docente di Disegno e Storia dell'Arte presso gli Istituti Superiori (So-

cio-Psico-Pedagogico e Linguistico) di San Pietro al Natisone, annessi al Convitto Nazionale "Paolo Diacono" tiene una magistrale relazione sull'artista olandese Harmenszon Van Rijn Rembrandt di cui si ricordano quest'anno i 400 anni dalla nascita. Con l'ausilio di diapositive illustranti alcune opere dell'artista, il prof Carlo Aletti ha messo in evidenza la tecnica pittorica e l'originalità artistica del pittore olandese, nonché l'ambiente socio-culturale in cui Rembrandt è vissuti e ha operato. Molto attento il numeroso pubblico costituito in prevalenza da giovani studenti degli Istituti Superiori di Cividale.

7 DICEMBRE 2006: Il coro dell'Accademia. tiene un applaudissimo concerto "Vocale - Orchestrale" nella Chiesa di San Marco Evangelista di Rubignacco di Cividale del Friuli. Il repertorio musicale di musiche Natalizie è completamente nuovo. Alla Manifestazione, in cui sono stati raccolti fondi a favore dell'A.G.M.E.N. del F.V.G. erano presenti, accanto alle autorità civili e religiose della Città Ducale, una delegazione medico-scientifica dell'Ospedale "Burlo Garofalo" di Trieste, in cui ha sede l'A.G.M.E.N.

10 DICEMBRE 2006: Il coro dell'Accademia, tiene un concerto per gli ospiti della Casa per Anziani di Nimis.

13 DICEMBRE 2006: Insieme alla "Associazione Amici del Liceo", alla "Associazione Docenti italiani di Filosofia" (A.D.I.F.) collabora all'organizzazione un incontro-dibattito, tenuto dal dott. Michele Schiff, su "Destino dell'Uomo e storia dell'Essere" (Martin Heidegger a trent'anni dalla morte).

16 DICEMBRE 2006: Invitato dalla Pro Loco "AIELLO-JOANNIS" e dal Circolo Culturale "NAVARCA" il coro dell'Accademia "Harmonia" tiene il concerto di Natale nella Chiesa di Sant'Ulderico di Aiello.

24 DICEMBRE 2006: Il coro solennizza la Messa di Mezzanotte nella Parrocchiale di Rubignacco.



Repertorio concertistico

Coro Harmonia

PAOLO DIACONO - sec. VIII	Ut queant laxis (melodia gregoriana)
PAOLO DIACONO? - sec. VIII	Jesu Redemptor omnium (melodia gregoriana)
PAOLINO D'AQUILEIA - sec. VIII	Ubi caritas est vera (melodia gregoriana)
Dal PLANCTUS MARIAE - sec. XIII - XIV (dramma liturgico)	Virginis Mariae laudes (melodia gregoriana)
ANONIMO	Ave maris stella (melodia gregoriana)
ANONIMO	Magno salutis gaudio (melodia gregoriano - patriarchina)
ANONIMO	Plebs fidelis Hermacorae (melodia gregoriano - patriarchina)
ANONIMO	Ad cantum leticie (discanto cividalese)
ANONIMO	Submersus jacet Pharao (discanto cividalese)
ANONIMO	Ave gloriosa Mater Salvatoris (discanto cividalese)
ANONIMO	Missus ab arce veniebat (discanto cividalese)
ANONIMO	Quem ethera et terra (discanto cividalese)
ANONIMO	Sonet vox ecclesiae (discanto cividalese)
ANONIMO	Triunphat Dei Filius (discanto cividalese)
ANONIMO - sec. XIII (arm. D. Regattin)	Cantico delle creature
ANONIMO - sec. XIII (arm. B. Delle Vedove)	Altissima luce
ANONIMO - sec. XIV	Hodie fit regressus ad patriam
ANONIMO - sec. XIV	Puer nobis nascitur

ANONIMO - sec. XIV (arm. B. Delle Vedove)	O bambino celeste mio sole
ANONIMO - sec. XIV (arm. B. Delle Vedove)	Bambino divino
ANONIMO - sec. XIV	Missus baiulus Gabriel
ANONIMO - sec. XIV (arm. B. Delle Vedove)	Verbum caro factum est
ANONIMO - sec. XVI	Alta Trinità beata
ANONIMO - sec. XVII	Nitida stella
ANONIMO - sec. XVII	Der Herrn o Menschenkinder
ANONIMO - sec. XVIII	Macht hoch die Tür
J. DESPRÈZ (1440? - 1521?)	Ave Vera Virginitas
ANTONIUS DE ANTIQUIS VENETUS (1460 ? - 1520 ?)	Senza Te sacra Regina
J. ARCADELT (1504 - 1568)	Ave Maria
T. TALLIS (1505 - 1585)	O nata lux de lumine
Fra DIONIS (IUS) PLAC (ENSIS) sec. XV - XVI	Egli è il tuo bon Jesu
P. L. da PALESTRINA (1525? - 1594)	Jesu Rex admirabilis
P. L. da PALESTRINA (1525? - 1594)	Ecce quomodo moritur iustus
M. VULPIUS (1570 ca. - 1615)	Num Komm der Eiden Heiland
M. PRAETORIUS (1571 - 1621)	En natus est Emmanuel
J. H. SCHEIN (1586 - 1630)	Die Nacht ist Kommen
J, GIPPENBUSCH (1612 - 1664)	Lasst uns das Kindlein wiegen
M. GRANCINI (1615 - 1669)	Dulcis Christe, o bone Jesu
M. A CHARPENTIER (1636 - 1704)	Veni Creator Spiritus
S. CHERICI (sec. XVII)	Ave Maris stella
A. LOTTI (1666 - 1740)	Regina Coeli

HARMONIA

A. LOTTI (1666 - 1740)	Salve Regina
A. LOTTI (1666 - 1740)	Vexilla Regis prodeunt
A. VIVALDI (1668 - 1741)	Gloria (primo tempo)
J.S. BACH (1685 - 1750)	Ein Kind geborn zu Bethlehem
J.S. BACH (1685 - 1750)	Ich Freue mich im Herrn
J. S. BACH (1685 - 1750)	Ich will den Namen Gottes loben
J.S. BACH (1685 - 1750)	In dulci jubilo
J.S. BACH (1685 - 1750)	Corale (dalla "cantata 147")
J.S. BACH (1685 - 1750)	Corale (dalla "Passione secondo S. Matteo")
D. SCARLATTI (1685 - 1757)	Iste confessor
G.F. HÄNDEL (1685 - 1759)	Bleibe bei uns, o Herr
G.F. HÄNDEL (1685 - 1759)	Dir will ich singen ewiglich
G.F. HÄNDEL (1685 - 1759)	Halleluja (dall'oratorio "Il Messia")
G.F. HÄNDEL (1685 - 1759)	Jubilate deo
W.A.MOZART (1756 - 1791)	Ave Maria
W.A. MOZART (1756 - 1791)	Ave Verum
W.A. MOZART (1756 - 1791)	Dixit Dominus (dai "Vesperae de confessore")
G.B. PERGOLESI (1710 - 1736)	Dorme benigne Jesu
F.H. HIMMEL (1765 - 1814)	Adorabunt Nationes
L. van BEETHOVEN (1770 - 1827)	An die Freude (coro dalla nona sinfonia)
L. van BEETHOVEN (1770 - 1827)	Gott ist mein lied
L. van BEETHOVEN (1770 - 1827)	Un astro nuovo splendido
F. GRUBER (1787 - 1863)	Stille Nacht

G. HETT (1788 - 1847).....	Crudelis Herodes
S. MERCADANTE (1795 1870).....	Le voci del creato
F. SCHUBERT (1797 - 1828).....	Salve Regina
F. SCHUBERT (1797 - 1828).....	Deutsche Messe
F. MENDELSSHON - BARTHOLDY (1809 - 1847).....	Alles was odem hat lobe den Herrn
G. B. CANDOTTI (1809 - 1876).....	Esultate Deo
G.B. CANDOTTI (1809 - 1876).....	Missus est
F. LISZT (1811 - 1886).....	Ave Maria
A. SCHUBIGER (1815 - 1888).....	Resonet in laudibus
C. FRANCK (1822 - 1890)	Panis angelicus
A. BRUCKNER (1824 - 1896).....	Locus iste
M. CICOGNANI (18.. ? - 18.. ?).....	Laetentur coeli
C. SAINT - SAËNS (1835 - 1921).....	Ave Verum
L. PEROSI (1872 - 1956).....	Ave Maria
L. PEROSI (1872 - 1956).....	Domine non sum dignus
L. PEROSI (1872 - 1956)	Exaudi Domine, vocem meam
L. PEROSI (1872 - 1956)	O clemens, o pia
L. PEROSI (1872 - 1956)	O sacrum Convivium
L. PEROSI (1872 - 1956)	Veritas mea et misericordia mea
J. STRAVINSKIJ (1882 - 1971).....	Pater noster
J. TOMADINI (1823 - 1880).....	Ave verum
G. VERDI (1813 - 1901).....	Va pensiero
Z. KODALY (1882 - 1967).....	Stabat Mater

Musiche inedite dell'Archivio Capitolare di Cividale del Friuli

P.A. PAVONA (1728 - 1786).....	Sanctorum meritis (scoperto nel 1997)
P.A. PAVONA (1728 - 1786).....	Missa 1759 - V (scoperta nel 1997)
P.A. PAVONA (1728 - 1786).....	Inno a S. Anna (scoperto nel 1997)
P.A. PAVONA (1728 - 1786).....	Benedictus (cantico; scoperto nel 1997)

Musiche inedite dell'Archivio della Parrocchia di Grupignano (Cividale del Friuli)

ANONIMO	Bone Pastor (scoperto nel 1999)
ANONIMO	Veni Sponsa Christi (scoperto nel 1999)
R. TOMADINI (? - ?).....	Pange lingua (scoperto nel 1999)

Musiche dall'Archivio della famiglia ANTONIO PAOLUZZI di Orsaria (Premariacco)

J. TOMADINI (1820 - 1884)	Vesperi della domenica
---------------------------------	------------------------

Composizioni di O. SCHIFF

O. SCHIFF (1923 - 1987).....	Ave Marie
O. SCHIFF (1923 - 1987).....	Signor, lis nestris oparis
O. SCHIFF (1923 - 1987).....	Al è lì tal tabernacul (versi di D. Zannier)
O. SCHIFF (1923 - 1987).....	Parcè Signor mi clamistu (versi di D. Zannier)
O. SCHIFF (1923 - 1987).....	Regina Coeli

Antiche musiche natalizie friulane

ANONIMO (arm. B. Delle Vedove).....	E Maria e S. Giuseppe
ANONIMO (arm. B. Delle Vedove).....	Oggi è nato (1)
ANONIMO (arm. B. Delle Vedove).....	Oggi è nato (2)

ANONIMO (arm. B. Delle Vedove)	Dormi dormi, o bel bambin
ANONIMO (arm. B. Delle Vedove)	Su pastori alla capanna

Musiche natalizie europee

CANTO POPOLARE SALISBURGHESE	Still, weils Kindlein schlafen will
------------------------------	-------------------------------------

Liturgia Bizantino - Slava

ANONIMO	Canti della liturgia Bizantino - Slava
ANONIMO	Milost Myra
D.S. BORTNJANSKIJ (1751 - 1825)	Dostoyno est
D.S. BORTNJANSKIJ (1751 - 1825)	Mnogaja leta
A.T. GRECIANINOV (1864 - 1956)	Sviatij Boje
N. KEDROV (? - ?)	Otče Nas
S. RACHMANINOV (1873 -1943)	Bogoroditse devo

Liturgia Bizantino - Greca

ANONIMO	‘Aghios ó theòs
---------	-----------------

Musica profana

ANONIMO	Gaudeamus igitur (canto goliardico medioevale)
ANONIMO sec. XVI.	Pavane
ANONIMO sec. XVI.	Chanson a boire
A. GABRIELI (1510 ? - 1586)	Canto, canto; festa, festa
A. SCANDELLO (1517 - 1580)	Bona sera
F. AZZAIOLI (1530/40 - 1569)	Già cantai allegramente

F. AZZAIOLI (1530/40 - 1569)	Ti parti cor mio caro
G. MAINERIO (1535 ca. - 1582)	La putta nera
G. MAINERIO (1535 ca. - 1582)	Sciaraçule maraçule
L. VALVASONE da (1585 - 1661)	Gioldin gioldin
G. PAISIELLO (1740 - 1816)	La notte
A. ZARDINI (1869 - 1923)	Stelutis alpinis
C. ORFF (1895 - 1982)	Odi et amo (dai Catulli carmina)
B. DE MARZI (vivente)	Dio del cielo, signore delle cime

*È curioso a vedere che quasi tutti gli uomini che
vagliono molto, hanno maniere semplici;
e che quasi sempre le maniere semplici sono prese
per indizio di poco valore.*

(G. Leopardi)



10.12.2005. Concerto del Coro dell'Accademia Musicale Harmonia assieme al Coro degli alunni delle Scuole Elementari interne al Convitto Nazionale "Paolo Diacono" di Cividale del Friuli.

*Il mio regno è nell'aria; i miei suoni turbinano
sovente come il vento, e altrettanto spesso
mi turbinano nell'anima.
(L.w. Beethoven)*

Al Monastero



La Taverna di Bacco

Via Ristori, 11 - 33043 Cividale del Friuli

Tel. 0432.700808



COLTIVIAMO L'ELEGANZA





Massimiliano Schiff
Consulente Assicurativo

Manzano (UD) - Tel. e Fax 0432 740092
Cell. 335 7224689 - email: manzano@barbiani.it

BARBIANI
ASSICURAZIONI



IL MARCHIO EUROPEO DEI NEGOZI SPECIALIZZATI

AUDIO - VIDEO - ELETRODOMESTICI

CIVIDALE

Via Europa - Tel. 0432/731456

EUROVACANZE

**AGENZIA › TOURISTIC AGENCY
COMPRAVENDITE › AFFITTANZE**

Sabrina Trevisan
Agente Immobiliare

Via Maja, 74 - 30020 BIBIONE (Ve) Italy
Tel. (00)39 0431 437454 - Fax (00)39 0431 446921
e-mail: eurovacanzebibione@libero.it



fe friuli estintori

FE FRIULI ESTINTORI SRL
Via Monfalcone, 33
33062 Cervignano del Friuli (UD)
Azienda con Sistema Qualità Certificato UNI EN ISO 9001 : 2000
Stazione di ricarica e collaudi autorizzata RINA
Azienda con manutentori qualificati INAMA

LA BUSE

dal lòf



33040 Prepotto [Udine]
Via Ronchi, 90
Tel. Fax ++39 0432 700808
www.labusedallof.com



Piazza Picco, 18 - Cividale del Friuli
Tel. 0432 730707





Via Sant'Antonio, 32
33059 Villa Vicentina (UD)
Tel. 0431.96554



GESTIONE DISTRIBUTORI AUTOMATICI



PASSON - BLASIZZA - MARZONA snc
MOIMACCO

Via della Stazione, 24 - Z.A.C.
Tel. e Fax 0432.722327





**Fornitura e posa in opera di
serramenti in alluminio e legno-alluminio
plexiglas - policarbonato - zanzariere**

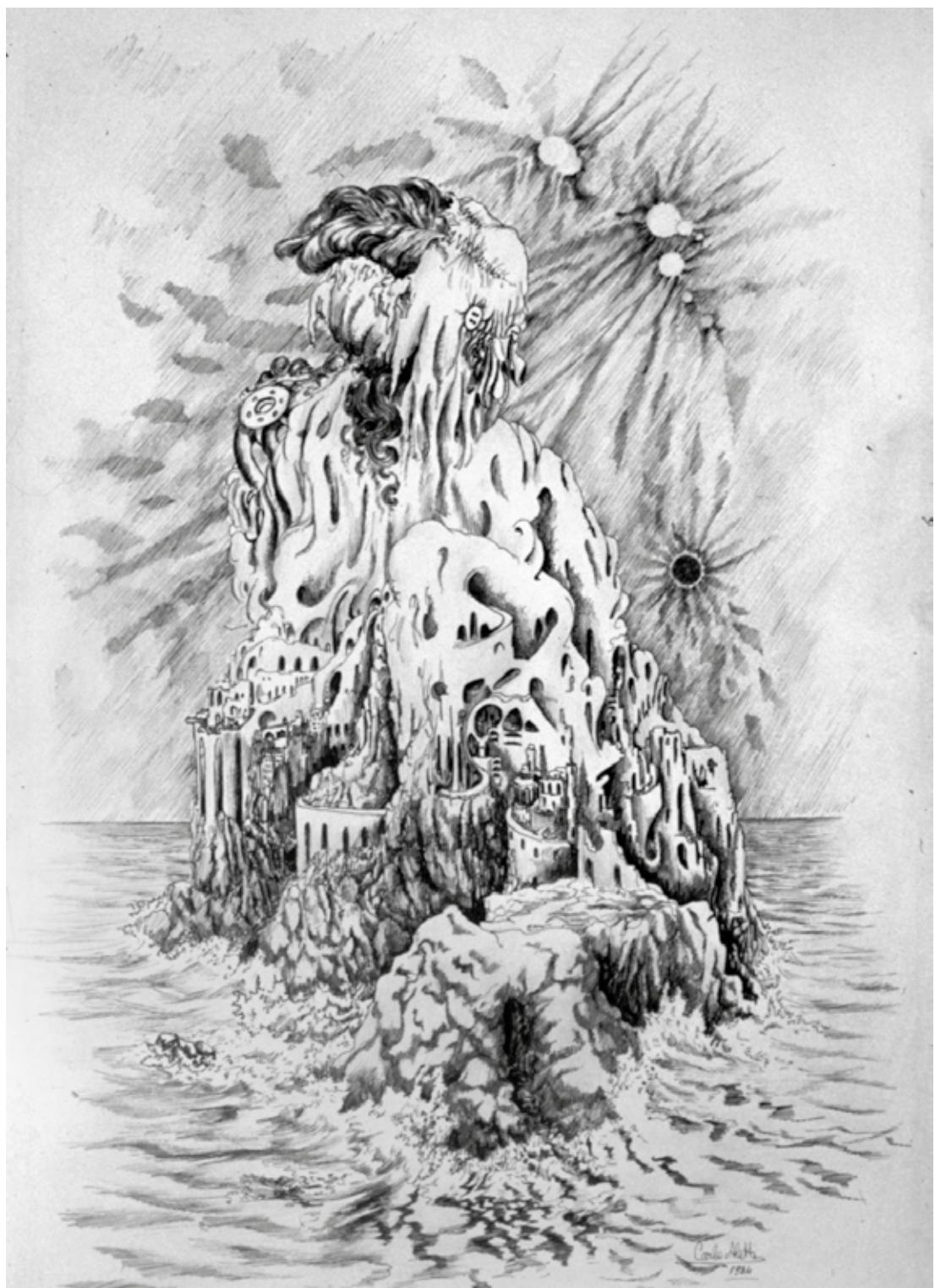
VETRERIA CIVIDALESE ALLUMINIO s.n.c.
di Adriano e Michele Rieppi
Via dell'Artigianato, 97
33043 CIVIDALE DEL FRIULI (UD)
Tel. 0432.734026 - Fax 0432.700992
vetroalluminio@libero.it



ZUCCO
Vittorio & Renato snc

Via Malignani, 27 - 33030 Premariacco
Tel. 0432 720330 - Fax 0432 720728
Zucco Vittorio cell. 3355240914

*Finito di stampare nel dicembre 2006
Printed by: www.juliagraf.it - Premariacco UD*



Carlo Aletti, "L'isola".

*... è risaputo che non c'è niente al mondo
che ci rende necessari, se non l'amore...*

(J.W. Goethe)
