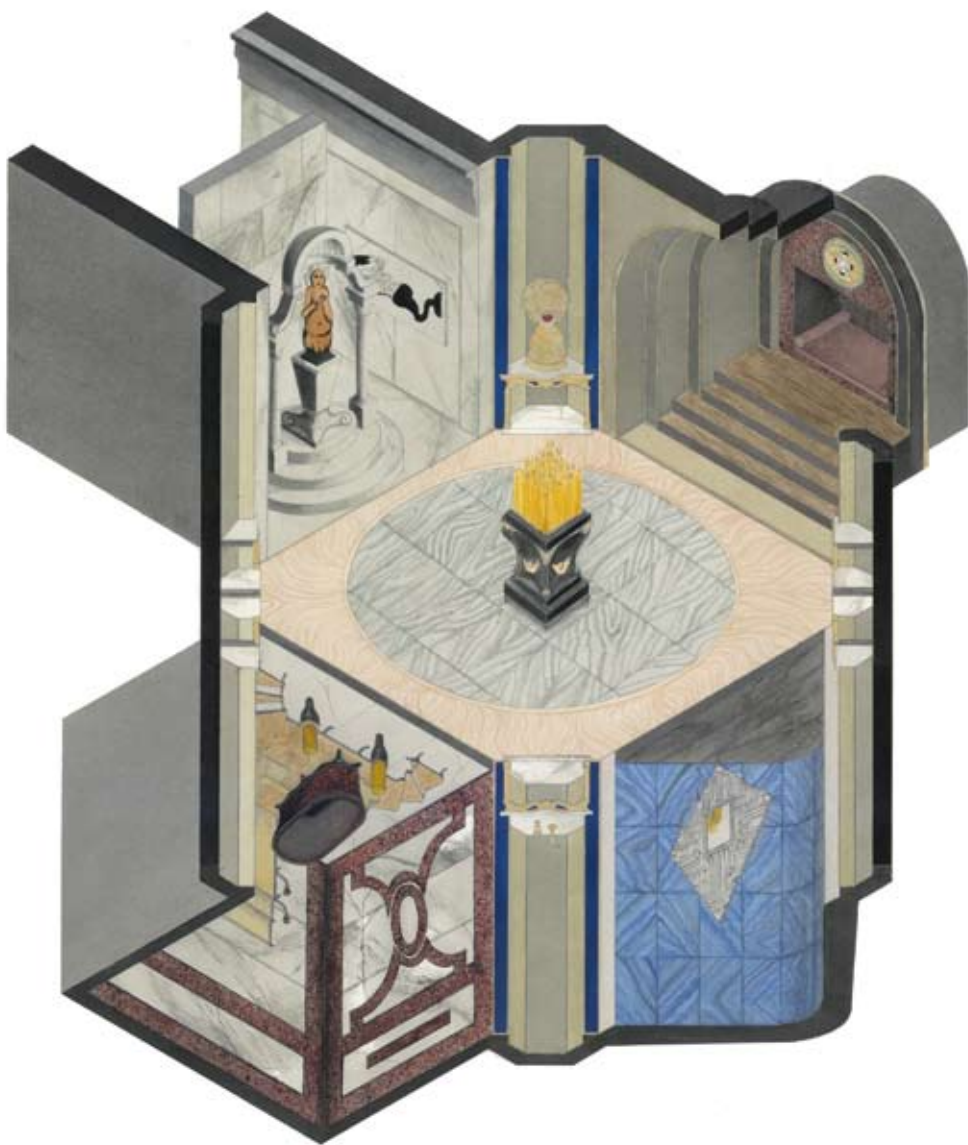

HARMONIA

N° 7 - 2009

QUADERNO
DELL'ACCADEMIA
MUSICALE - CULTURALE
"HARMONIA"

CIVIDALE DEL FRIULI - UDINE





Elisabetta Crucil, *Abitazione interiore*, acquerello su carta-cotone, 68 x 54 cm, 2009.
(Ispirato al Casanova di Fellini)

HARMONIA

N° 7 - 2009



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

*La presente pubblicazione è stata resa possibile grazie
al contributo della Amministrazione Provinciale di Udine.*

Comitato di redazione:
PAOLA GASPARUTTI
STEFANO CORSANO
ALESSIO SCHIFF
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 - c.p. 68
33043 CIVIDALE DEL FRIULI - Udine
Tel. e Fax 0432 733796
Cell. +39 333 5852512

<http://accademiaharmonia.interfree.it>
[e-mail: accademiaharmonia@interfree.it](mailto:accademiaharmonia@interfree.it)
immanuelk@libero.it
giuseppeschiff@libero.it
paolagasparutti@libero.it

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

- Regione autonoma Friuli Venezia Giulia;
- Amministrazione Provinciale di Udine;
- Comunità Montana del Torre Natisone e Collio di San Pietro al Natisone;
- Amministrazione Comunale di Cividale del Friuli;
- Fondazione CRUP di Udine e Pordenone;
- Banca di Cividale - Gruppo Banca Popolare di Cividale;
- Convitto Nazionale Paolo Diacono di Cividale del Friuli;
- Parrocchia di Santa Maria Assunta di Cividale del Friuli;
- Parrocchia di San Marco Evangelista di Rubignacco - Grupignano.

Sommario

P. Gasparutti	<i>Presentazione</i>	p. 5
S. Colussa	<i>Altri documenti riguardanti la causa praecedentiae tra il capitolo di Cividale e la collegiata di Udine</i>	p. 7
R. Tirelli	<i>Diavoli e ponti - Tentazione e architettura del Medio Evo</i>	p. 11
G. Genero	<i>Messiaen come musicista cattolico (1908-1992)</i>	p. 18
M. Schiff	<i>L'estetica del barocco - Appunti per un percorso tra filosofia, storia dell'arte e storia della musica</i>	p. 22
G. Chimirri	<i>Psicologia della bellezza umana</i>	p. 34
M. Mariuzzi	<i>"Dono" di Organi?</i>	p. 39
A. De Stefano	<i>Discorso sulle cose antiche. Il bucranio di Cravero nelle Valli del Natisone</i>	p. 49
E. Battaino	<i>Raccontami una storia... mentre fuori nevica</i>	p. 57
L. Grattoni	<i>Poesie</i>	p. 68
M. Cocco	<i>Poesie</i>	p. 70
G. Schiff	<i>Relazione consuntiva attività culturale e musicale 2009</i>	p. 72
Coro "HARMONIA"	<i>Repertorio concertistico</i>	p. 75

*Molte sono le cose straordinarie,
ma nulla vi è di più straordinario dell'uomo.*
(Sofocle)

Presentazione

Paola Gasparutti

Un altro anno volge lentamente al termine: un altro anno che l'Accademia Harmonia ha vissuto con particolare impegno sia dal punto di vista musicale che dal punto di vista artistico-culturale.

Attraverso le pagine del quaderno a me riservate desidero innanzitutto e con particolare intensità ringraziare tutti i coristi che, sotto la guida del prof. Schiff, si riuniscono tre volte alla settimana per arricchire il repertorio musicale e per prepararsi con serietà alle varie manifestazioni musicali. Un grazie lo riservo ai nuovi coristi entrati a far parte della dinamica famiglia dell'Harmonia nel corso del 2009.

In campo strettamente musicale desidero porre in grande evidenza alcuni eventi che meritano particolare attenzione da parte di chi segue assiduamente la nostra attività.

Il 6 giugno, presso il teatro Adelaide Ristori di Cividale del Friuli, ha partecipato, assieme al coro A. Foraboschi, ai festeggiamenti per i quarantennale di attività musicale del coro del C.A.I. "RENZO BASALDELLA".

Il 25 luglio, in occasione della inaugurazione della personale dell'artista triestino Claudio Masini le cui opere sono rimaste esposte dal 25 luglio al 5 novembre in diversi musei del capoluogo giuliano, il coro è stato invitato a tenere il concerto di apertura nel parco del Civico Museo Sartorio, proponendo al numerosissimo e attento pubblico presente i brani più significativi del proprio repertorio sacro e profano.

Domenica 11 ottobre, nella chiesa parrocchiale di Faedis, assieme ai cori di Buttrio, Faedis, Ipllis e Manzano ha partecipato alla rassegna corale della sezione USCI dei Colli orientali del Friuli, organizzata dalla corale "G. De Luca" di Faedis.

Sabato 12 dicembre, il coro della Accademia, accompagnato da un gruppo orchestrale ha tenuto

nella Chiesa di San Pietro ai Volti di Cividale, gentilmente concessa dalla Parrocchia di Santa Maria Assunta, ha tenuto l'annuale concerto di Natale a favore dell'A.G.M.E.N. (Associazione Genitori Malati Emopatici Neoplastici). Alla manifestazione musicale hanno concesso il patrocinio la Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, l'Amministrazione Provinciale di Udine, la Comunità Montana del Torre Natisone e Collio, la Civica Amministrazione di Cividale del Friuli, La Parrocchia di Santa Marco Evangelista di Rubignacco-Grupignano. A sostegno delle spese organizzative la Banca di Cividale s.p.a. ha concesso il sostegno finanziario.

Per quanto riguarda le iniziative culturali e artistiche particolare menzione merita la presentazione del quaderno HARMONIA 6 - 2008 tenutasi nella sede della Biblioteca Civica di Cividale. In tale occasione, alla presenza del Vicesindaco dott. Stefano Balloch, l'ingegner Furio Sussi, già dirigente dell'ENEL del Triveneto, ha trattato un tema molto sentito al giorno d'oggi, *Quale energia per il futuro*.

In campo artistico l'Accademia, in collaborazione e con il sostegno finanziario del Comune di Cividale, della Fondazione CRUP di Udine e Pordenone, con la collaborazione del Convitto Nazionale "Paolo Diacono", ha organizzato, nei locali della Chiesa di Santa Maria dei Battuti di Cividale, la personale dell'artista Carlo Aletti, mostra cui hanno concesso il patrocinio l'Amministrazione della Provincia di Udine e la Comunità montana del Torre Natisone e Collio.

Come ormai da diversi anni, anche quest'anno l'anima culturale della nostra Associazione si esprime nel quaderno HARMONIA, arricchito quest'anno, in seconda e terza pagina di copertina, dalla riproduzione di due acquarelli della giovane artista Elisabetta Crucil.

Il presente fascicolo si apre con un intervento dello studioso cividalese prof. Sandro Colussa che sviluppa e arricchisce un precedente intervento, apparso sempre nel nostro quaderno, riguardante una iscrizione lapidea conservata nel portico delle sacrestie del Duomo di Cividale.

Segue il contributo del dott. Roberto Tirelli il quale propone una interessante indagine sui diversi “Ponti del Diavolo” che si trovano in altre zone dell'Italia e dell'Europa al fine di cogliere le differenze ma anche gli aspetti comuni che sottendono alle leggende inerenti le costruzioni dei ponti così chiamati.

Monsignor Guido Genero invece ci inserisce all'interno della ricca produzione organistica del compositore francese Olivier Messiaen (1908-1992), alimentata da una forte adesione alla fede religiosa cattolica.

Il dott. Michele Schiff nel suo contributo su *L'estetica del Barocco* propone un percorso interdisciplinare tra filosofia, storia dell'arte e storia della musica tra XVI e XVII secolo.

Segue l'intervento dello studioso milanese Giovanni Chimirri il quale analizza il concetto di bellezza e i criteri che ci fanno dichiarare “bello” o “brutto” un oggetto, un'opera o un corpo.

La dottoressa Marina Mariuzzi ci guida a riflettere su un tema di viva attualità e che ha per oggetto gli aspetti etico-filosofico-sociologico-religiosi legati alla donazione degli organi.

Nel suo contributo la dottoressa Aldina De Stefano si sofferma ad approfondire il significato

simbolico del Bucranio di Cravero nelle Valli del Natisone.

La maestra Emma Battaino propone, nello spazio a lei riservato, la prima di una serie di “storie” che l'autrice immagina le siano raccontate, in una giornata di neve al caldo del focolare domestico, dalla viva voce di suo padre a Lei ancora bambina.

Chiudono il quaderno, prima dell'aggiornamento del repertorio e della relazione dettagliata sull'attività del sodalizio nel 2009, alcune composizioni poetiche della professoressa Lucina Grattoni e del ragionier Maurizio Cocco.

Desidero come sempre, a conclusione del mio intervento introduttivo, ringraziare di vero cuore tutti coloro che in qualsiasi modo e forma hanno contribuito affinché trovassero concreta realizzazione i programmi predisposti all'inizio dell'anno 2009: La Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, L'Amministrazione Provinciale di Udine, la Comunità Montana del Torre Natisone e Collio, l'Amministrazione Comunale di Cividale del Friuli, la Fondazione CRUP di Udine e Pordenone, la Banca di Cividale s.p.a., il Convitto Nazionale “Paolo Diacono”, le Parrocchie di Santa Maria Assunta di Cividale e di San Marco Evangelista di Rubignacco-Grupignano.

Un grazie di cuore a tutti gli sponsors che con puntuale generosità contribuiscono alla pubblicazione del presente quaderno e a tutti i nostri soci che ci seguono e ci sostengono nella realizzazione di quanto annualmente viene programmato.

A tutti un augurio per un felice e sereno 2010.

Altri documenti riguardanti la *causa praecedentiae* tra il capitolo di Cividale e la collegiata di Udine

Sandro Colussa

Queste righe costituiscono la prosecuzione di un precedente contributo, in cui avevo presentato un'interessante iscrizione lapidea conservata nel portico delle sacrestie del Duomo¹.

Si tratta della copia di un estratto del decreto con cui il 16 luglio 1605 la Congregazione dei Sacri Riti, investita della questione, ribadì che il Capitolo di Cividale doveva avere la precedenza sulla Collegiata di Udine. Un suo primo pronunciamento favorevole era già stato espresso il 10 febbraio 1598, ed un terzo sarebbe seguito il 10 maggio 1608.



Fig. 1. Disegno della copia del pronunciamento della Congregazione dei Sacri Riti del 10 febbraio 1598 (da *Processi per la Precedenza*, tomo 1, f. 298).

I testi di tutti questi decreti erano esposti, incisi in pietra e murati, all'interno del Duomo di Cividale, nelle pareti del nicchione costruito nel 1645 che ospitava il battistero di Callisto; di essi, a mia conoscenza, solo quello del 1605 è conservato.

Gaetano Sturolo, sacerdote cividalese attivo nella seconda metà del XVIII secolo, scrive che "... stavano dipinte all'intorno [delle iscrizioni] gli stemmi e le armi de papi..."². L'epigrafe superstita, privata del suo contesto iconografico, non rende merito alla scenografia barocca e pomposa in cui era inserita. È però possibile farcene un'idea grazie ad un disegno che mostra l'aspetto che doveva avere la riproduzione del decreto del 1598 (fig. 1).

Ecco il testo e la traduzione di questo documento:

In Congregatione Sacrorum Rituum habita in Urbe sub die X men. Fberu, 1598 iuribus caeterisq(ue) hinc inde plene deductis atq(ue) accuratissime consideratis ac partibus sepius oraetenus, et in scriptis auditis Congregatio censuit Capitulum Collegiatae Ecclesiae Civitatis Foriulii antefendum esse ubique locorum Capitulo Utinensi. Et facto super omnibus verbo cum S.D.N. suae vivae vocis oraculo approbavit, et confirmavit.

Innicus episcopus portuensis card. D'Aragona

[Essendo stata discussa nella Sacra Congregazione dei Riti nell'Urbe il giorno 10 febbraio 1598, dopo che furono da entrambe le parti esposte le proprie ragioni di diritto e tutto il resto, ed aver considerato tutto con la massima accura-

tezza, ed avere ascoltato le parti molte volte sia a parole, che negli scritti, la Congregazione ritenne che il Capitolo della Chiesa Collegiata di Cividale *Forum Iulii* dovesse essere anteposta al Capitolo Udinese in qualsiasi luogo. E discusso sopra tutte le cose con la Santità Nostro Signore (il Papa Clemente VIII) per decisione della sua viva voce approvò e confermò.

Innico vescovo portuense cardinale d'Aragona]

Lo Sturolo prosegue così la sua descrizione delle iscrizioni riproducenti i decreti favorevoli al Capitolo di Cividale: "...come scenograficamente è rappresentato così anche per quello veneto..."³ e "come pure a quello di Venezia sopra la porta picciola l'armi del Doge allora vivente e de' Senatori su spaziosi strati pure dipinti..."⁴.

I riferimenti sono alla lunga epigrafe conservata sulla parete di ingresso del Duomo, internamente e sopra la porta di accesso a destra per chi entra, dove anche il prelado l'aveva vista (fig. 2).

Da queste indicazioni si ricava che l'angolo sud-occidentale della Basilica era destinato ad ospitare, direi in modo spettacolare, la riproduzione di tutti i pronunciamenti favorevoli al

Capitolo cividalese, almeno dalla metà del XVII secolo fino al 1780, quando i lavori eseguiti nel nicchione⁵ comportarono la rimozione delle iscrizioni ivi murate, non più attuali, visto che la questione era stata risolta nel 1751.

Ha resistito ancora nella sua collocazione originaria l'iscrizione che ci accingiamo ad esaminare, oramai isolata, defilata e scarsamente illuminata, tra la noncuranza dei visitatori e delle guide, ad onta del grande rilievo che si volle assegnarle in passato. Proviamo ora a restituirle un momento di notorietà.

Il testo è il seguente:

Dominicus Contareno Dei Gratia Dux Venetiarum etc Nobilibus et Sapientibus Viris Iacobo Fuscarenò de suo Mandato Provisori Civitatis Foriulii et Successoribus suis Fidelibus Dilectis Salutem, et dilectionis affectuum. Significamus Vobis hodie in Collegio nostro terminatum fuisse, uti infra ut:

[Domenico Contareni per grazia di Dio Doge di Venezia etc. ai Nobili e Sapienti uomini Iacopo Fuscarenò per suo mandato Provveditore della Città di *Forum Iulii* e Ai suoi successori fedeli



Fig. 2. L'iscrizione murata sopra la porta di ingresso laterale sud del Duomo.

amati salve e manifestazione di affetto. Segnaliamo A Voi che oggi nel nostro Collegio è stato deciso come sotto che:]

Uditi li Canonici e Capitolo di Cividale di Friuli riverentemente dimandanti che detto Capitolo et Canonici siano conservati nella propria antica e sempre goduta prerogativa di precedere et haver il loco superiore al Capitolo et Canonici di Udene nelli Sinodi et altri pubblici congressi, ne quali debba essere chiamato, et ammesso in tutto come nella loro humilissima Supplica per più sue ragioni dette et allegate da una et dall'altra uditi li Canonici et Capitolo della Cattedrale di Udine dicenti riverentemente le cose predette non dover essere fatte, anzi detti Canonici et Capitolo di Cividale dover essere licenziati nonostando le assertioni insussistenti introdotte nella loro estesa aspettando ad essi di Udene la Precedenza parimente per più loro ragioni dette et allegate et fu terminato per li Canonici e Capitolo di Cividale di Friuli.

Quam quidem terminationem Vobis mandamus ut ita exequi debeatis. Datum in Nostro Ducali Palatio die XXI iulii indicione seconda MDCLIV

Nicolò Padavinus Secretarius

[Vi affidiamo questa delibera affinché dobbiate portarla ad esecuzione. Dato nel nostro Palazzo Ducale il giorno XXI luglio seconda indicione 1664

Nicolò Patavino Segretario]

Si tratta della riproduzione del contenuto di una lettera del doge Domenico Contarini (1659-1675) diretta al Provveditore di Cividale Iacopo Foscarini ed ai suoi successori, in cui si intimava di concedere la precedenza al Capitolo cividalese rispetto a quello udinese, evidentemente nelle occasioni ufficiali di loro competenza.

Ancora Gaetano Sturolo stesso ci fornisce qualche ragguaglio in proposito⁶: “Il Capitolo d'Udine non sazio paranco d'aver dato al Capitolo ed alla città stessa di Cividale tanti travagli e dispendii, alla fine, *tamquam ad Sacra Anchora*, s'affaticò non poco ridurre l'istessa Causa nella

Città Dominante, ove quantunque con vantaggiosi attentati procurò farsi nominare col titolo di Diocesano, e per coronide di Cattedrale, nulladimeno, non attese tali aeree introduzioni, con pienezza di Voti fu deciso a favore del Capitolo di Cividale, e spedite sopra ciò Ducale agl'Eccellentissimi Signori Luogotenenti della Patria e Provveditore di Cividale dell'istesso tenore, che qui si pone a gloria del Signore, della Gloriosa Assunta tutelare di questa insigne Collegiata, ed onore di questo reverendissimo Capitolo, sopra la porta picciola della qual Collegiata e presso il Battisterio stà ... *pure ad perpetuam rei memoriam* come gl'altri due sunnominati in lettere maiuscole incise su fino marmo”.

Dunque, nonostante i tre pronunciamenti della Congregazione dei Riti, continuava a rimanere intatta la fortissima rivalità tra il Capitolo cividalese, non disposto a rinunciare alle proprie prerogative, e la Collegiata di Udine, che a sua volta non si rassegnava a sottostare alle decisioni a lei sfavorevoli, e si era rivolta addirittura alla massima autorità civile veneziana.

La lettera dogale inoltre si inseriva proprio nel bel mezzo di un momento di particolare attrito dei Canonici cividalesi verso il patriarca Giovanni Delfino (1657-1699).

Si legge infatti in un resoconto dell'epoca⁷: “in occasione delle suddette sentenze [i pronunciamenti della Congregazione dei Riti] il Capitolo di Cividale in due Sinodi formati dall'eminentissimo Patriarcha Delphino cioè dell'anni 1660, et 1669 ha preteso haver il luogo doppo il Capitolo d'Aquileia, ma perché li fu impedito con vary pretesti protestò detto Capitolo di non intervenire, come anco di nullità di qualunque atto pregiudiziale *quomodocumque et qualitercumque* et di non esser obligato all'osservanza di dette Consistuzioni”.

Si trattava di una vera e propria minaccia di ammutinamento. Ma, come si evince dalle date dei due Sinodi, nonostante la grande evidenza che il clero cividalese ritenne di conferire alla lettera dogale, anch'essa rimase lettera morta e non contribuì minimamente a placare la secolare questione.

Note

- (1) COLUSSA 2007, a cui rimando per gli approfondimenti bibliografici.
- (2) STUROLO 1776, p. 707.
- (3) Ibidem, pp. 711-712.
- (4) Ibidem, p. 407.
- (5) *Per il nicchione del Battistero di Callisto* BROZZI, MATTALONI 1998, p. 27.
- (6) STUROLO 1776, pp. 716-717.
- (7) *Processi per la Precedenza*, tomo 14, ff. 252r e sgg.

Bibliografia

S. COLUSSA, *Una iscrizione cividalese e la causa praecedentiae tra la Collegiata di Udine e il Capitolo di Cividale*, "Harmonia", 5, 2007, pp. 15-20.

M. BROZZI, C. MATTALONI, *Duomo di Cividale del Friuli. Guida alla Basilica di S. Maria Assunta*, Ravenna, 1998.

Processi per la Precedenza, Museo Archeologico Nazionale di Cividale, Archivio Capitolare, F05, 15 tomi.

G. STUROLO, *Frammenti antichi e moderni per la storia delle Denominazioni, che ebbe or tutta, or parte dell'Italia, come pure di quelle del Friuli*, II tomo, anno 1776, ms. Biblioteca del Museo Archeologico Nazionale di Cividale.

* * *

Sandro Colussa: è professore titolare di Latino e Greco presso il Liceo Classico Paolo Diacono di Cividale. Dopo la Laurea in Lettere Classiche conseguita presso l'Università di Firenze, ha ottenuto presso lo stesso Ateneo il Diploma di Perfezionamento in Archeologia Classica e, presso l'Università di Trieste, il Diploma di Specializzazione in Archeologia Classica. Presso la stessa Università è iscritto al II anno del Dottorato di Ricerca in Geomatica e Sistemi Informativi Territoriali.

Diavoli e ponti

Tentazione e architettura del Medio Evo

Roberto Tirelli

Tra i monumenti di Cividale del Friuli il ponte chiamato “del diavolo” suscita, senza dubbio, una grande curiosità per la sua inusuale e, per taluni, impropria denominazione nonché per le sue linee architettoniche alquanto ardite gettate sul profondo letto del Natisone. Le caratteristiche costruttive, a dir poco originali, arricchiscono il patrimonio culturale della città ducale non solo per quanto sottende al di là delle numerose leggende che vi sono fiorite.

Il più noto di tali racconti riferisce che *“anticamente i cittadini di Cividale si riunirono in assemblea per escogitare il modo di costruire un solido ponte in pietra che congiungesse le due sponde del fiume Natisone. Risultati vani numerosi tentativi, invocarono il Diavolo che venisse loro in aiuto. Quest’ ultimo non tardò a presentarsi, offrendo il proprio aiuto per la realizzazione del ponte ma ad una condizione: avrebbe preteso in cambio, l’anima del primo cividalese che vi sarebbe transitato. L’assemblea accettò le condizioni del Diavolo, il quale in una sola notte edificò la struttura. Ci fu anche l’intervento della madre del Maligno che trasportò nel suo grembiule un grande masso (su quest’ultimo poggia ancor oggi il pilastro centrale del ponte) e lo depose nel bel mezzo del fiume. La mattina seguente il Diavolo pretese la ricompensa. Venne però ingannato: i cividalesi fecero attraversare il ponte da un gatto (in altre versioni si parla di un cane). Il Diavolo furioso perchè ingannato cercò di distruggere il ponte ma una Croce, seguita dal popolo, lo mise in fuga”¹.*

Di certa origine medioevale, forse ancor prima romana, il manufatto che attraversa il Natisone non ha, di per sé, una originalità vera e propria dovuta

alla tradizione perché in ogni contrada d’Europa si possono trovare uno o più ponti del diavolo. *Pont du diable, Devil’s bridge, Teufelbrücke, Puente del Diablo...*: solo i più noti sono oltre trecento.

Ciò significa che vi è qualcosa in comune, che Cividale nel suo più lontano passato aveva dei legami con una condivisa cultura continentale.

Ciascuno di questi ponti, infatti, forse non a caso, è iscritto in paesaggi molto simili a quelli del tratto periurbano del Natisone, attraversando letti fluviali molto profondi e molto stretti, e porta con sé un narrato popolare ove entrano come elementi caratterizzanti la “gara” o la “scommessa” sull’impresa da compiersi e la straordinaria capacità costruttiva del maligno che porta a termine l’opera, a seconda delle narrazioni, in un solo giorno oppure in una sola notte.

Le leggende convergono pure su un aspetto affatto secondario, cioè la capacità dell’uomo, con la sua astuzia (anzi con una fede astuta) di ingannare il diavolo di per sé astutissimo, contrapponendo alla capacità costruttiva materiale il primato dell’intelligenza umana (cioè *saperne una più del diavolo* – come dice il proverbio).

A giudicare dal risultato e dall’arditezza delle opere si potrebbe davvero dire che di primo acchito il diavolo è migliore dei progettisti e costruttori umani perché sa trovare soluzioni e risolve problemi. Forse la ragione sta proprio nel fatto che la sua “carriera” di architetto è iniziata, sempre secondo racconti leggendari, con un ponte lunghissimo, che collegava l’inferno con la volta celeste.

Quel che è permesso al diavolo non è, però, permesso agli umani, per i quali superare le acque

correnti di un fiume è sempre stato un problema pratico specie se il guado non è possibile né si può usufruire di mezzi di navigazione, come una barca o una zattera, per transitare da una sponda all'altra. L'unica soluzione, in questi casi, è in un ponte, ma per costruirlo sono necessarie grandi intelligenze nei calcoli, intelligenze definibili sempre come "diaboliche". Anche per costruire altri edifici cittadini come case o chiese sono necessari dei calcoli progettuali, applicazioni tecniche, eppure solo il ponte viene assegnato a chi avversa la predominante religiosità del popolo della città medioevale.

Del resto il ponte è sempre simbolo di civiltà, di comunicazione, di sviluppo dell'umanità che va "ultra" un ostacolo e non si capisce perché non potrebbe essere "*opus Dei*".

La civiltà, a ben guardare, ha progredito con le comunicazioni e in particolare con i ponti, dai più elementari ai più arditi, opere che hanno richiesto nel tempo una sempre più elaborata progettualità per superare l'acqua, simbolo sacro della vita, vita essa stessa, "*materia*" del sacramento battesimale, che, nella Scrittura, viene ad essere dominata per lasciare passare il popolo di Dio, ma si configura anche quale pericolo, ricordo della punizione del grande diluvio.

I ponti, secondo la tradizione classica, hanno a che fare con una visione religiosa, prima che culturale, economica o sociale. Nell'antica Roma non a caso il Pontifex – colui che fa i ponti – è anche la massima autorità religiosa alla quale, custode della sacralità dell'acqua è demandato evitare il "sacrilégio" commesso con la costruzione dei ponti con complessi rituali propiziatori. Gli imperatori romani prenderanno il titolo di "*pontifex maximus*" ed anche nell'Aquileiese ci saranno statue che li raffigureranno in tale funzione, così come, più tardi, il titolo di Pontefice spetterà al massimo esponente della religione cristiana.

Nel Medioevo, ove l'Europa tutta è legata alla religione, la realizzazione di un ponte ha pure degli aspetti spirituali (la visione di *Christus pontifex*) e può apparire contraddittoria la denominazione di ponti con il titolo del "diavolo". Anche

l'organizzazione della Chiesa, secondo Origene, è un trattato d'architettura, utile a tutto, ma non per gettare dei ponti².

È vero che il ponte rappresenta un valore economico: c'è chi si arricchisce riscuotendo una imposta per il passaggio che si chiama "*pontatico*"³ o pedaggio, cosa alquanto fastidiosa. E il denaro e la "gravezza" non sono forse sempre imparentati con il diavolo? Nella tradizione cristiana tutto ciò è visto come riprovevole, perché il giusto guadagno si fa con il lavoro (lett. "*con il sudore della fronte*") e non con la rendita. E non è forse il mitologico *Pluto*, signore degli Inferi ed antenato culturale del diavolo, sinonimo stesso di ricchezza?

Non c'è ovviamente solo questo aspetto che può apparentare il ponte al male. Nel Medioevo gli edifici religiosi, come le cattedrali, ma anche gli edifici "*laici*", quali palazzi e municipi, chiedono al progettista il presupposto di una "*fede*", per le chiese bisogna obbedire alla teologia, per le case alle prescrizioni dirette o indirette del sapere ecclesiastico. I ponti, dal canto loro, al contrario, sono frutto di una libertà di progettazione poiché devono rispondere solo alla logica dei calcoli, finendo per entrare in un ambito che, se non giudicato negativo, perlomeno non corrisponde alle attese fideistiche: serve comunque solo all'uomo, per passarci sopra materialmente e non a Dio. "*Dilixerunt homines magis tenebras quam lucem...*".

Progettare e costruire un ponte può diventare peccato per la libertà insita in esso. Così, una serie sterminata di leggende ha come motivo principale quello del "ponte pericoloso", che si spalanca a precipitare negli abissi gli indegni che lo attraversano, potente metafora di come le torri di Babele che l'uomo costruisce siano destinate prima o poi a crollare. Esiste, infatti, in tutta la tradizione cristiana il persistere dell'immagine "dannata" del ponte legata alla figura del diavolo, o di personaggi diabolici. Anche un architetto santo, per procedere, secondo le leggende, ha bisogno dell'aiuto del diavolo, il quale, naturalmente, chiede in cambio un'anima. Per ottenere il ponte e salvare l'anima il costruttore deve compromettersi sfidando il diavolo, personaggio maligno, ma

popolare, citatissimo nei proverbi e nei detti popolari, raffigurato ovunque tanto da far pensare che l'inferno-spauracchio sia in effetti più popolare del paradiso-premio.

Se proprio c'è qualcuno che affronta il diavolo nei pressi del ponte è San Michele, l'arcangelo dalla spada di fuoco, il santo che forse i Longobardi venerano più di tutti, anch'egli raffigurato ovunque nell'atto di trafiggere il suo mostruoso nemico, a cominciare da Castelmonte ove ogni pellegrinaggio si conclude invariabilmente con l'andar "a vedere il diavolo" oggi nella cripta.

In Europa, e forse ciò poteva esser stato anche in Cividale, molti ponti hanno nelle vicinanze immediate o una chiesa, o una statua, o una raffigurazione dell'arcangelo con la spada.

La profanazione e il "sacrilegio" implicita in ogni ponte – e forse in ogni opera che modifichi i dati geografici del mondo, così come l'abbiamo trovato – viene compensata non solo dall'*utilitas* dell'opera, ma anche dalla *venustas* insita nel disvelamento della separatezza delle due sponde e nella loro ri-unificazione. Il ponte come esigenza essenziale ha quella di essere "*firmus*" il che significa stabile, solido, ma questo è un dato spirituale, che contrasta con il diavolo espressione massima della "*infirmis*" anche nell'iconografia che lo vuole sgraziato e zoppo, a presiedere piuttosto alla precarietà ed alla instabilità.

Il ponte nella sua facile simbologia dà il senso del passaggio fra due realtà che sono opposte e che si riuniscono inevitabilmente contaminandosi a vicenda. È un passaggio di culture non solo materiale di uomini e di merci, ma di qualcosa in più. Il ponte, allora, diventa qualcosa di profondamente umano che non sempre può corrispondere alle regole religiose, che debbono essere assolutamente impermeabili. E ciò ha un particolare significato nel Medioevo che esprime un compatto spirito di intolleranza nei confronti di qualsiasi diversità. E il diavolo è il massimo della diversità rispetto al popolo di Dio.

Il ponte, poi, diventa anche un valore estetico, quando esso porta a compimento l'unione del separato non solo nella effettualità e per la

soddisfazione di fini pratici, e la rende anche immediatamente visibile, ma, se non rispetta i canoni consolidati ed accettati, diventa trasgressivo, offrendo visibilità al peccato. Un ponte fonda la sua estetica per rapporto alle due sponde tra le quali è costruito, a completamento e integrazione del paesaggio, ma non riesce a tradurre un criterio che di sua natura sia estraneo ed incompatibile, poiché, nel qual caso, non sussisterebbe.

L'opera cividalese trova la sua ragion d'essere nella necessità di attraversare il Natisone per collegare la città con il suo vasto territorio di influenza, perché è prima di tutto "Forum Julii" cioè luogo di scambi commerciali. Sarà poi anche città, capitale di un Ducato, di una Marca e di un Patriarcato, centro culturale e religioso e, per esserlo, ha bisogno di vie di comunicazione, percorribili in ogni stagione dell'anno senza sottoporsi alle incertezze dello scendere giù nella ripida sponda a guardare un fiume bizzoso come il Natisone che, tra l'altro, era, nell'antichità, molto più ricco d'acque rispetto ad oggi.

La tradizione vuole che il ponte della città ducale sia stato realizzato nelle sue linee attuali, a due archi con un pilastro poggiato su un masso in mezzo al fiume da un capomastro di Villach, il carinziano Eraldo che l'avrebbe portato a termine nel 1452. A mettere mano al progetto però sono in tanti: Ognibene da Cremona, Jacopo da Bissone (1442), Bartolomeo delle Cisterne... e poi viene lastricato perché lo dice anche il proverbio "le vie dell'inferno sono lastricate di buone intenzioni".

Il disegno ardito a chi non ha dimestichezza con la progettazione architettonica non sembra opera dell'intelletto umano perché pare sfidare le leggi della natura. Tutto ciò che costituisce una sfida alle normali esperienze umane non può che venire dal diavolo.

Il Cristianesimo medievale, infatti, vede il diavolo sì fisicamente orribile, ma mentalmente vivacissimo, impegnato ad escogitare astuzie per acchiappare anime. Il termine diavolo, invero, dovrebbe aver poco a che fare con i ponti, che notoriamente uniscono due rive contrapposte, poiché deriva dal greco *diabolon* e significa "colui che divide". La contraddizione è in sé: se divide come può unire?

Nel Medioevo, assai più d'oggi, il diavolo è presente nella vita quotidiana del popolo, che lo teme, lo "vede", lo identifica nelle sue disgrazie. E se la credenza nel diavolo è molto diffusa, altrettanto era diffusa la credenza che alcuni artisti si legassero a lui con un patto "*ed ai quali egli concedeva poteri meravigliosi*" per raggiungere la perfezione nelle loro opere. Dio ama l'imperfezione, cioè l'uomo; il diavolo, invece, la perfezione.

"Vendere l'anima al diavolo" non è una trasgressione rara nel Medioevo friulano: lo si fa solitamente per la ricchezza, per il successo, per conquistare una fanciulla e, in fondo, appare ingenuo il Faust di Goethe preoccupato soprattutto di riprendersi il tempo della giovinezza.

Il ponte anticipa allora, secondo alcuni la *civitas diaboli*, perché impedisce l'unione del *civis* con l'universo e dell'anima universale con la Civitas Dei, nella quale anche l'urbanistica e la costruzione di un ponte si armonizzano da sé con la teologia.

La *civitas diaboli* è, ovviamente, la concezione di un universo sconnesso. anche nell'urbanistica e nell'architettura per costruire un ambiente sconnesso che catalizzi una separazione insidiosa tra gli esseri umani e l'universo. L'uomo che attraversa un ponte è sempre in pericolo, perlomeno di morire e non solo fisicamente: "*item est viator transiens sive dormendo, sive vigilando, sive comedendo, sive bibendo, sive aliud facendo, ad mortem currit*"⁴.

Il ponte che salta il Natisone è pesante certo per le sue pietre, ma con linee leggere che sembrano in effetti non unire le due sponde, ma opporle. Le avvicina, ma le mette in contrasto. Unisce, lasciando non solo libero corso al fiume, cielo e terra, l'infinito ed il finito. Nella tormentata pietra, dove poggia il solitario pilone, anziché la plurimillenaria opera di erosione dell'acqua si è voluta vedere l'impronta del maligno, sostegno del manufatto.

Il simbolo negativo del ponte non è altro se non un richiamo alla Babilonia biblica, alla torre, all'aver tentato senza l'aiuto di Dio, anzi in sua opposizione di costruire un'opera il cui fine è la

meraviglia. La tentazione di sfidare le leggi della natura, le leggi della fisica, è una tentazione pari a quella cui ha ceduto il peccatore: "*Non tentabis Dominum Deum tuum*", sacrilegio e sortilegio. Lo stesso contravvenire alle leggi divine, compiuto da Prometeo nel mondo pagano, viene qui compiuto dall'architetto, che per andare oltre le sue capacità umane deve avere un alleato che ne supplisca le carenze.

I ponti oppongono etnie, amici e nemici, simboleggiano il transito verso l'Aldilà, intimoriscono come quello di Serse sull'Ellesponto contro i Greci... sono i ponti delle città d'Europa, dei comizi curiati dell'antica Roma e dei tanti titoli di film e romanzi, sono i ponti attorno ai quali si è lottato o fatto amicizia, in continua contraddizione. "*Pons quod est in Civitate*" avvia verso nuove strade, mondi noti ed ignoti.

Risalire al perché il ponte di Cividale si chiami "del diavolo" non necessariamente richiede allora la comune e ripetuta, con infinite varianti, fonte leggendaria. La leggenda evidentemente nasce dopo il ponte, dopo che la memoria collettiva ha cancellato le ragioni dell'ardimento della sua gittata. Anche in questo, probabilmente, c'è lo "zampino" del diavolo.

Una denominazione che, nel tempo, potrebbe non essere più compresa o interpretata nel suo valore puramente etimologico. Anzi, potrebbe essere citata alla stregua di termini desueti di cui non si conosce più assolutamente il significato, ma che pure assai spesso sottendono avvenimenti storici o processi mentali e rimangono interessanti indicatori di realtà sociali, economiche e politiche ormai incomprensibili.

Nel Medioevo la costruzione di un ponte richiede molto impegno per le difficoltà tecniche che pone in quanto gli studi sono ancora legati alla concezione dell'antichità. È un'avventura reperire i materiali, collocarli, trovare lavoratori, mettere in pratica la teoria sviluppata, rispondere alle critiche, provare e riprovare, riprendersi dopo un fallimento...

I ponti medioevali per questo motivo sono semplici, spesso costruiti in legno o in pietra scoperta, hanno arcate dalle dimensioni irregolari che

possono essere di diversi tipi: a sesto acuto, a tutto sesto o a sesto ribassato. La carreggiata è molto stretta, spesso lastricata con ciottoli di fiume, o con mattoni a “spina di pesce”, ed è racchiusa da spallette. Le strade si collegavano ai ponti solitamente con una curva a gomito perché il passaggio fosse più difficile e il traffico più facilmente controllato. Affiancate alla spalla dei ponti vengono costruite torri e garitte per fermare chi transita e riscuotere il pedaggio.

Il ponte nel Medioevo è anche accompagnato dal retaggio dei riti del passaggio e dalle simbologie che lo sottendono, ad esempio tra vita e morte, fra salvezza e dannazione. Simbologia che si rifà a delle radici pagane, quelle che assegnavano ad ogni fiume un nume tutelare. Le antiche divinità pagane il cristianesimo le ha trasformate in creature demoniache, per cui il diavolo diventa padrone anche dei ponti. Il “passaggio” porta in salvo, ma ha una forte componente di incertezza. Comunque sono frequenti le visioni medioevali che vedono sul ponte una battaglia fra il bene ed il male per conquistarsi l'anima di chi passa. “*In pontem trans lumen vidit diabolum in horribili specie ore lyantem*”⁵.

In realtà più che simbolo dell'inferno il ponte diventa immagine del purgatorio, cioè dell'incerto destino dell'anima. E il ponte del purgatorio, percorso pure da Dante, anche qui forse non a caso, ha le caratteristiche comuni ai ponti del diavolo sparsi in tutta Europa.: “*1) Lubricus erat, ut etiamsi latus erat, nullus vel vix in eo pedem figere posset 2) tam strictus et fragilis erat ut nullus in eo stare vel ambulare valeret 3) tam altus erat et a flumine remotus ut horrendum esset deorsum aspicere...*”⁶.

Precipitare da questo ponte significa andare direttamente all'inferno e forse tali erano le difficoltà per selezionare anche coloro che possono entrare in città.

I monaci medioevali, dal canto loro, chiamavano senza mezzi termini i ponti opere del demonio e per facilitare il passaggio dei pellegrini, retti da buone intenzioni, vengono istituiti in talune regioni d'Europa i “*fratres pontifices paeregrinorum*”.

Giacobbe che sogna una scala tra la terra e il cielo, percorsa nelle due direzioni dagli angeli, non deve essere confuso secondo gli esegeti medioevali, con colui che passa un ponte perché Giacobbe va verso l'alto e non in senso orizzontale. Con l'elevazione che è insita nell'*attraversamento di un ponte* o nel soffermarsi sul culmine della sua arcata non si presuppone una scalata in verticale, bensì una *alternanza di salita e discesa*, nello spazio-tempo di uno spostamento, di una traduzione, fra luoghi altrimenti incomunicanti.

In un moderno romanzo Marco Polo descrive un ponte.

“– *Ma qual è la pietra che sostiene il ponte?* – chiede Kublai Kan.

– *Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra – risponde Marco – ma dalla linea dell'arco che esse formano.*

Kublai Kan rimane silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge: – *Perché mi parli delle pietre? È solo dell'arco che m' importa.*

Polo risponde: – *Senza pietre non c'è arco*”.

[Italo Calvino]⁷

Il ponte si presenta non solo come opera umana o immagine escatologica, è anche immagine di una simbologia visiva: “*La forma originaria della simbologia del ponte può essere considerata una fune, una trave, oppure una lama sottile tesa tra le due rive che rappresentano due stati dell'essere... Dalla simbologia del ponte nasce la funzione del pontifex (da pons e facio), il Mediatore tra il mondo sensibile e il sovrasensibile, il sommo sacerdote che officiava il culto. Il passaggio figurato del ponte era il passaggio dalla morte alla vita, dalla terra al cielo. Questi mondi, dal fiume sono congiunti dal ponte. Il ponte equivale quindi simbolicamente all'Asse del mondo che congiunge la terra al cielo*”⁸.

Ma allora il demonio che c'entra? Lo spiegano loro stessi: “*Oportet te, inquit daemones, per hunc pontem transire, nos autem ventos et turbines commoventes de ponte projiciemus te in flumen: socii vero nostri qui in eo sunt, te captum in infernum demergent; volumus enim probare quam tutum tibi sit, super pontem istum ambu-*

lare: si tamen nobis adhuc assenseris ut revertaris, etiam ab hoc discrimine illaesus ad patriam redire poteris. Sed miles Christi fidelis, cogitans intra se, de quantis liberaverit eum malis advocatus suus piissimus Jesus, ipsius iterato nomine, pontem audacter ingressus, coepit pedetentim incedere, nihilque lubrici sub pedibus sentiens, firmus super pontem ambulabat in Domino confidens, et quo altius ascendit, eo spatiosiore invenit pontem; et ecce post paululum tanta crevit pontis latitudo, ut publicae viae amplitudinem prae se ferret, et undecim carra sibi obviantia posset excipere”⁹.

Benché il bene e la religione abbiano le loro forze per spuntarla il ponte è, comunque, “*figmentum et illusio demonum*”.

Nella progettazione di un ponte ciascun architetto pone le sue aspirazioni a superare gli ostacoli, esigenza concreta che nel medioevo equivale alla necessità di uscire dalla visione ristretta del mondo medioevale, a passare dalla verità assoluta alla verità relativa, alla sperimentazione (“*bridges are at the edge of the realm of architecture*”).

La tentazione si chiama creatività, dar libero spazio alla propria inventiva, quel che non è possibile per i luoghi sacri o per le sedi dei potenti. È fare qualcosa di nuovo, che per la mentalità medioevale è sempre “*diabolicus*”, è rompere gli schemi tradizionali, tentare (da cui tentazione) una strada nuova: “*temptatio est in genere experimentum*”. Per dissuadere dall’esperimentare si dice che il diavolo mente: “*diabolus semper est mendax et pater mendacii*”.

Se la tentazione è sperimentare, con il rischio anche del fallire, in gioco è il rapporto con la scienza basata non su assunti predeterminati ed assoluti, bensì sui risultati di continue prove. I calcoli matematici hanno corrispondenza nel reale.

Per secoli un conflitto fra ragione e fede ha coinvolto le opere dell’uomo ed è stato coperto dalla leggenda, per essere spiegato ai più semplici da un lato, per non suscitare soverchio interesse nei più sensibili, dall’altro. La mentalità medioevale non prevede, infatti, l’esegesi di una denominazione, ma la sua accettazione in toto, come giudizio definitivo ed immutabile.

La trasgressione dell’architettura è tollerata nella Civitas solo perché ha i suoi risvolti di utilità. Sul ponte del Natisone transita la ricchezza, a dispetto del diavolo, per le opere di Dio e della teocrazia patriarchina, ma anche della comunità cittadina.

La trasgressione potrebbe sostanzarsi anche in quel che si vede, nella simbologia geometrica e non solo concettual-progettuale, nel simbolismo esoterico, nella tradizione pitagorica, alla quale si deve la scoperta sperimentale della analogia fra perfezione dei numeri e figure geometriche, il circolo e la figure poligonali regolari e quelle della geometria solida, tutte costruibili con squadra e compasso, erano gli elementi con cui l’Ente Supremo aveva costruito armonicamente l’Universo.

Dante stesso cantava il Dio Architetto: «*Colui che volse il sesto / allo stremo del mondo, e dentro ad esso / distinse tanto occulto e manifesto*» (Paradiso, 19, 40-42). A voler significare che il supremo Artefice è infinito, ma il risultato della sua Opera è definito e in esso alcune cose ci sono intelleggibili e altre no.

Forse il diavolo sta proprio dove vi sono gli aspetti che non si comprendono, nel buio della ragione umana che non riesce a percorrere lo stesso cammino progettuale del Grande Architetto come del piccolo modesto architetto costruttore di ponti per la città.

Dovrà arrivare la accettazione della scienza che nel Medioevo venne definita “geometria” (o anche “biometria”) essa costituisce il legame tra progetto e messa in opera, e rappresenta anche una base per il disegno estetico dell’opera nel suo complesso e delle singole parti.

I “ponti del diavolo” sono tutti uguali e tutti diversi, ma quello di Cividale è un ponte anche fra diverse culture, è figlio di quella che ha prodotto lo Stari Most di Mostar, simbolo del cielo, e di quello di Torcello, simbolo della dominazione delle acque. Se il suo pilastro unisce la terra al cielo e l’arco è simbologia della vita, l’uno della vita terrena, l’altro della vita eterna, allora davvero il diavolo è stato sconfitto non dall’astuzia, ma dalla conoscenza umana della propria realtà, anche se le due arcate continueranno ad essere definite dalla tradizione

popolare come “le porte dei peccati” o anche “le porte dei diavoli”. Nell’ardire dell’architettura edificatoria come nel ponte di Cividale si coglie il senso della sfida, ma è probabile che essa sia dell’uomo, non con Dio o con il diavolo, ma con se stesso, con la sua capacità di realizzare meraviglie.

Note

- (1) *Leggenda popolare di pubblico dominio.*
- (2) *Frammento 15 su 1 Cor 3,10.*
- (3) *Il Pontatico era un antico tributo feudale, di entità prestabilita, corrisposto per il passaggio di HYPERLINK*
“<http://it.wikipedia.org/wiki/Ponte>”\o “Ponte”
ponti doganali o di proprietà privata.
- (4) *Sequenza medioevale.*
- (5) *Sequenza medioevale.*
- (6) *AA.VV. Vie del medioevo Filano 2000 pag. 342.*
- (7) *Italo Calvino “Le città invisibili”.*
- (8) *Giuseppe Sinopoli “Conversazioni”.*
- (9) *Sequenza medioevale.*

Bibliografia

AA.VV., SFF *Cividat*, Udine 2000.
AA.VV., *Il diavolo nella tradizione, nell’arte, nella letteratura, nella teologia*, in *Abstracta*, 36, aprile 1989.
BERGAMINI, G. BOSIO, L.: “*Cividale del Friuli (l’arte - la storia)* - Udine - 1998.
A. COLOMBO, *Il diavolo*, Bari 1999.
CORSINI, E. - COSTA, E. (edd.), *L’autunno del diavolo*, I-II, Milano 1990.
DAVIES, T.W., *Magic, Divination, and Demonology among the Hebrews and Their Neighbours*, New York, 1969.
DI NOLA, A.M., *Inchiesta sul diavolo*, Bari 1978.
DI NOLA, A.M., *Il diavolo*, Roma 1994.
HAAG, H., *Abschied vom Teufel*, Einsiedeln 1969 (trad. it.: *La liquidazione del diavolo?*, Brescia 1970).

HAAG, H., *Teufels Glaube*, Tübingen 1974 (trad. it.: *La credenza del diavolo. Idea e realtà del mondo demoniaco*, Milano 1976).

V. JOPPI *Di Cividale del Friuli e dei suoi ordinamenti amministrativi, giudiziari e militari fino al 1400*, in “*Atti dell’Accademia di Udine*”, II (1890-1893).

RUSSELL, J.B., *The Devil. Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*, London 1982.

RUSSELL, J.B., *Satan. The Early Christian Tradition*, Ithaca-London 1981 (tr. it.: *Satana. Il diavolo e l’inferno tra il primo e il quinto secolo*, Milano 1986).

A. TAGLIAFERRI, *Storia ed immagini di una città del Friuli (Cividale)*, Milano, 1983; *Il ponte del diavolo di Cividale del Friuli, tra storia e leggenda*. Tesi di laurea discussa all’Istituto Universitario di Architettura di Venezia, relatore HYPERLINK
 “<http://www.tecnologos.it/presentazione/redazione/barbisan/Barbisan.htm>” *U. Barbisan*, laureando A. Giorgiutti, A.A. 1999-2000.

* * *

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 medioevale (*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.

Messiaen come musicista cattolico (1908-1992)

Guido Genero

È uno dei tratti *noti ed espliciti* del genio di Olivier Messiaen quello di professare integralmente nella vita e nell'arte la *fede religiosa cattolica*. Ciò non solo non ha ostacolato la sua libera ricerca e opera artistica, ma, al contrario, ne ha esaltato la eccellenza, la specialità e molti dei contenuti, soprattutto per le creazioni *per coro e per organo*.

L'influsso della fede cattolica sulla sua vita e la sua opera è testimoniata da lui stesso quando, nelle interviste con C. *Samuel* del 1967, ammette:

“Sono felice di essere cattolico; sono quasi nato credente (je suis né croyant) e le sacre Scritture mi hanno fortemente influenzato fin da bambino... Ho scelto la Verità nella maniera di S. Cristoforo che... alla fine trasportò il Cristo”.

Quella di Olivier Messiaen fu una delle personalità più singolari del sec. XX. Ex enfant prodige che già a 8 anni diede le prime prove della eccezionale genialità di artista, ebbe vasti interessi nella sua maturazione culturale, acquisita più che nella sua nativa Avignone, nell'educazione anche musicale ricevuta a Grenoble e poi a Parigi, dove visse praticamente fino alla morte.

L'iniziazione cristiana fu effettuata con l'educazione familiare e poi parrocchiale, permettendo a Olivier Messiaen di interiorizzare non solo la dottrina e la pratica, ma anche la cultura e la mistica di un *cristianesimo cattolico dalle fonti ben sicure* e dalla fisionomia di ampia dialogicità.

L'esperienza cattolica ebbe in lui – come scrive A. Piovano – una rilevanza centrale non solo in senso formativo, ma in quanto molte sue opere scaturiscono da un afflato religioso e vengono, per

così dire, a rappresentare – più che in qualunque altro coevo musicista – l'estrinsecazione di un costante esperienza ascetica.

Anche se la dimensione religiosa dell'uomo è andata ben oltre l'ambito organistico, tuttavia, *prima* gli studi severi con Marcel Duprè, *poi* l'insegnamento a innumerevoli allievi e *infine* la pratica di organista liturgico per quasi 60 anni alla consolle dello strumento nella chiesa parigina della Trinité dove egli accompagnava umilmente tre Messe e i Vespri ogni domenica, sono la conferma di quanto Olivier Messiaen si identificasse nel lavoro continuato di organista di chiesa. Nel frattempo egli affrontava tutti gli eventi che hanno caratterizzato la sua biografia:

- *Conclusione degli studi musicali*, fra cui piano, organo, composizione e percussioni, con vasti approfondimenti nel canto gregoriano, greco e indiano.
- Insegnamento dell'organo presso l'Ecole Normale e la *Schola Cantorum* (facendo parte del gruppo *Jeune France*)
- *Cattedra di armonia*, analisi e filosofia della musica e infine di composizione al Conservatoire National Supérieur.
- La chiamata alle armi nella 2ª guerra mondiale, la prigionia in campo nella Slesia e la successiva liberazione
- Dopo *la morte della prima moglie, lo sposalizio con la pianista Yvonne Loriod*, compagna di tutta la vita e il ricevimento di innumerevoli premi.
- Insegnamento a una schiera di allievi, fra cui alcuni esponenti dell'avanguardia come Pierre Boulez e Karl Heinz Stockhausen.

Se Olivier Messiaen è profondamente radicato nello spiritualismo cattolico è capace altresì di accensioni impregnate di viva sensualità, affascinato dai fenomeni della natura – del resto come quasi tutti i grandi mistici, fra cui *S. Francesco d'Assisi* cui dedicò una delle sue ultime, monumentali opere nel 1983 – attirato dai colori e dai suoni del creato per cui potè mantenere un candore, una *naïveté* che gli permisero di operare in modo a-problematico e indipendente da mode, orientamenti e scuole.

Insomma, un *outsider* che continuò a rimanere tale anche in tarda età, mantenendosi al di fuori di tendenze comuni ad altri esponenti del pensiero e dell'arte musicale. Anche per questo non mancò di esercitare il suo influsso benefico su schiere di autori delle generazioni più giovani. Egli era solito dire del proprio lavoro:

“Parlo di fede a chi non ne ha, di uccelli a chi non li ama, di ritmi a chi non li capisce”. Così Olivier Messiaen può sintetizzare la sua variegata e vastissima produzione, avendo saputo trasporre – per così dire – in suoni i colori dell'arcobaleno come quelli delle cattedrali gotiche filtrate attraverso le grandi vetrate policrome.

Al fine di gettare uno sguardo sintetico su quanto Olivier Messiaen ha prodotto sotto l'impulso della fede, basterebbe analizzare la sua creazione per organo, un insieme di 11 grandi opere che si ispirano in ogni tratto e quasi a ogni passo alla pagina biblica, gustata in modo simbolico, ai grandi eventi della salvezza, alla celebrazione dei sacramenti e quindi alla liturgia cattolica, alle più rilevanti tappe dell'anno liturgico cristiano, senza paura di appartenere alla chiesa e di cantare, da fedele contemplativo, il cammino terreno della comunità credente protesa verso il futuro escatologico.

In breve, ecco qualche cenno ai grandi temi cantati e celebrati da Olivier Messiaen con linguaggio sempre intriso di *temi gregoriani*, di *modi greci*, di *canti degli uccelli*, di *ritmi indiani*, di *poliritmi indù*, nonché di esiti delle più ardite ricerche seriali.

Dalla *Bibbia* e dalla *teologia* dogmatica:

- La Banquet céleste (1926)
- La Nativité du Seigneur (1935) (9 brani)

- L'Ascension (1932) (4 brani)
- Médit. sur le mystère de la Sainte Trinité (1969) (9 brani)

Dall'*ecclesiologia* e dalla *Liturgia*

- Apparition de l'Eglise éternelle (1931)
- Les corps glorieux (1939) (7 brani)
- Verset pour la fête de la dédicace (1930)
- Messe de la Pentecôte (1949-50) (5 brani)
- Livre du saint Sacrement (1984) in 3 parti (con 18 brani)

L'opera organistica di Olivier Messiaen è inizialmente influenzata dalla musica di avanguardia “moderata” (opere composte dal 1926 al 1939); si erge quindi con spiccata originalità nelle grandi composizioni fino al 1960 per tornare, con alteranza significative, agli accenti prebellici ma anche con nuovissime proposte fino al 1984.

Erede magistrale della scuola d'improvvisazione dei grandi maestri francesi (soprattutto del suo insegnante Marcel Dupré), Olivier Messiaen esercitò in modo sistematico e tenace il ruolo di organista di chiesa (come hanno fatto del resto i più noti organisti-compositori del Novecento francese, da Louis Vierne a Charles Marie Widor, da Charles Tournemire allo stesso Marcel Dupré), continuando nel medesimo tempo a insegnare, a comporre, a viaggiare, a studiare, a esibirsi come interprete.

Il clima estetico nel quale Olivier Messiaen si situa per comporre l'organo non è direttamente il servizio liturgico, ma la contemplazione estatica ed estetica di grandi momenti o dei principali misteri della fede cattolica, espressi con titolazione ispirate particolarmente ai racconti evangelici e alla letteratura apocalittica del Nuovo Testamento.

Può valere per gran parte delle composizioni per l'organo quanto l'Autore scrisse a commento del *Quatuor pour la fin du temps* (composto in campo di concentramento nel 1940 ed eseguito nel gennaio dell'anno successivo):

“Il suo linguaggio musicale è essenzialmente immateriale, spirituale, cattolico. I modi, realizzando melodicamente ed armonicamente una sorta di ubiquità tonale, riavvicinano l'ascoltato-

re all'eternità e all'infinito. Dei ritmi speciali, al di fuori di ogni misura, contribuiscono vigorosamente ad allontanare il presente”.

Così, ciascuno degli undici grandi lavori (che si compongono di sessantaquattro brani in tutto) costituisce come un itinerario interiore nel quale movimento e sosta si alternano, in una sorta di esplorazione ammirata delle presenze, dei contatti, degli eventi, dei ricordi, dei colori, dei suoni e dei silenzi. Il materiale melodico, armonico, ritmico e timbrico risulta totalmente diverso dalle coeve produzioni organistiche sia di stampo tradizionale che innovativo (come ad esempio Paul Hindemith, Albert Roussel, Max Reger, Ernst Krenek, Gaston Litaize, Jean Langlais, ecc). Lo studio e l'esecuzione di questa produzione richiede analisi attenta, cura dei dettagli, flessibilità melodica e ritmica e consapevole alterazione del tempo e della durata, messi in un nuovo contesto sia dagli andamenti lenti e lentissimi sia dal precipitare accelerato di grandi “blocchi” sonori.

Olivier Messiaen non teme la critica di quanti ritengono attardata la concezione “descrittiva” delle composizioni perché preferisce affermare con certezza, eppure con sorprese spaesanti, quanto gli suggerisce la mistica ispirazione dei dogmi e degli slanci cattolici.

Manifestazioni di tale singolarità sono, ad esempio, alcuni brani del *Livre d'orgue* (1951): *Ripresa per inversione*, *Canti di uccelli*, *Sessantaquattro durate*. Si tratta forse dell'opera organistica più inaccessibile: la tonalità è completamente assente ed è arduo comprendere la significazione delle varie strutture sonore, dettate dalle tecniche seriali e dal potere visionario della creatività. In conclusione, si può sintetizzare il cammino artistico per l'organo di Olivier Messiaen come illuminato e sostenuto dalla speranza del cattolicesimo, dallo studio della natura e dalla passione per l'amore umano.

Olivier Messiaen fa parte di una schiera di grandi menti e grandi cuori della Francia cattolica del sec. XX, sia nel versante letterario e filosofico (P. Claudel, G. Bernanos, E. Mounier, J. Maritain, J. Guitton,... ecc) sia in quello artistico e musica-

le (L. Vierre, Charles Tournemire, M. Duprè, ecc) senza dimenticare *l'apporto dei grandi teologici* (Y. Congar, H. De Lubac, P. Teilhard de Chardin, ecc.): una schiera di credenti posti al servizio di un'Euro-pa che non dimentica le sue radici cristiane.

ANNESSO

Opere organistiche di Olivier Messiaen

1. *Le banquet céleste* (orig. 1926 pubbl. 1928)
2. *Diptyque* (1929)
3. *Apparition de l'église éternelle* (1931)
4. *L'Ascension* (1932)
 1. *Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père*
 2. *Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel*
 3. *Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne*
 4. *Prière du Christ montant vers son Père*
5. *La Nativité du Seigneur* (1935)
 1. *La Vierge et l'Enfant*
 2. *Les Bergers*
 3. *Dessins éternels*
 4. *Le Verbe*
 5. *Les Enfants de Dieu*
 6. *Les anges*
 7. *Jésus accepte la souffrance*
 8. *Les Mages*
 9. *Dieu parmi nous*
6. *Les corps glorieux* (1939, esec. 1945)
 1. *Subtilité de Corps glorieux*
 2. *Les Eaux de la grace*
 3. *L'Ange au parfums*
 4. *Combat de la mort et de la Vie*
 5. *Force et Agilité des Corps glorieux*
 6. *Joie et Charité des Corps glorieux*
 7. *Le Mystère de la Sainte Trinité*
7. *Livre d'orgue* (1951)
 1. *Reprises par inversion*
 2. *Pièce en trio*
 3. *Les mains de l'abîme*
 4. *Chants d'oiseaux*
 5. *Pièce en trio*

6. *Les yeux dans les roues*
7. *Soixante-quatre durées*
8. *Verset pour la fête de la Dédicace (1960)*
9. *Messe de la Pentecôte (1949-50)*
 1. *Entrée (les langues de feu)*
 2. *Offertoire (Les choses visibles et invisibles)*
 3. *Consécration (Le don de Sagesse)*
 4. *Communion (Les oiseaux et les sources)*
 5. *Sortie (Le vent de l'Esprit)*
10. *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité (1969) (9 brani)*
11. *Livres du Saint Sacrement (1984)*
 - A) Atti di adorazione
 1. *Adoro te*
 2. *La Source de vie*
 3. *Le Dieu caché*
 4. *Acte de foi*
 - B) Momenti della vita di Cristo
 5. *Puer natus est nobis*
 6. *La manne et le Pain de vie*
 7. *Les ressuscités et la lumière de vie*
 8. *Institution de l'Eucaristie*
 9. *Les ténèbres*
 10. *La résurrection du Christ*
 11. *L'apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine*
 - C) Aspetti della celebrazione della Messa
 12. *La transsubstantiation*
 13. *Les deux murailles d'eau*
 14. *Prière avant la communion*
 15. *La joie de la grâce*
 16. *Prière après la communion*
 17. *La Présence multipliée*
 18. *Offrande et Alleluia final*

Bibliografia

- A. PIOVANO**, *Misticismo e modernità linguistica nella produzione di Messiaen*, in *Rassegna Musicale Curci* 53 (2000) n. 2, 17-22.
- P. HILL** (a cura di), *Olivier Messiaen. Dai canyons alle stelle*, Il Saggiatore, Milano 2008.
- AA.VV.**, *Olivier Messiaen, les couleurs de la Parole*, in *La Maison-Dien* n. 258 (2009) pp. 201.

Discografia

O. MESSIAEN, *Complete Organ Works*, 8 CD, Brilliant Classics, 2007, (organista Villem Tanke).

* * *

Guido Genero: nasce a Ruscletto, in Friuli, nel 1947, ha compiuto gli studi umanistici e teologici nel Seminario Arcivescovile di Udine ed è stato ordinato prete nel 1971.

Diplomato in canto gregoriano presso il Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia, ha studiato nella Facoltà teologiche di Padova (Istituto di Liturgia Pastorale S. Giustina), di Roma (Pontificio Istituto liturgico S. Anselmo) e Parigi (Institut Supérieur de Liturgie), ottenendo la licenza in teologia con specializzazione in liturgia.

È stato direttore dell'Ufficio liturgico diocesano di Udine e ha insegnato presso vari istituti teologici a Udine (Facoltà teologica e ISSR), Padova (Istituto di Liturgia Pastorale S. Giustina) e Roma (Pontificia Facoltà "Marianum"), collaborando nel frattempo a molti periodici pastorali e a riviste teologiche del settore liturgico-musicale. È autore di voci in diversi dizionari di teologia pastorale e membro del Consiglio di direzione del mensile "Servizio della Parola" (Queriniana, Brescia). Giornalista pubblicista dal 1980, ha al suo attivo molte partecipazioni a corsi, convegni e seminari di studio come relatore e ricercatore.

È stato direttore dell'Ufficio Liturgico Nazionale della Conferenza Episcopale Italiana dal 1992 al 1997, ottenendo il titolo di cappellano di Sua Santità (1994). Dopo aver operato per 16 anni nella parrocchia udinese del Carmine dal 1997 è parroco arciprete e canonico del Capitolo di Cividale del Friuli, Presidente della Commissione diocesana di arte sacra e docente di liturgia presso la Facoltà Teologica del Triveneto (sede di Udine).

L'estetica del barocco

Appunti per un percorso tra filosofia, storia dell'arte e storia della musica¹

Michele Schiff

*A Federica Tavano, Luca Zuliani
e Beppino Delle Vedove
con amicizia e gratitudine.*

*“Sembra ed è un fatto misterioso
che si faccia qualcosa per necessità,
riuscendo nello stesso tempo a creare
involontariamente qualcosa di bello,
o, viceversa, che si abbia la sensazione
di fare qualcosa di bello
e insieme di soddisfare una necessità”.*

(A. Schönberg)

Nei suoi *Beiträge zur Philosophie* Heidegger afferma che le grandi filosofie “sono monti che si ergono [...]”. Essi concedono alla pianura il suo punto più alto e indicano le sue fondamenta [*Urgestein*]. Stanno come punto di riferimento e formano di volta in volta l'orizzonte [*Blickkreis*]². Con questo il pensatore tedesco intende dire che le grandi filosofie fanno epoca, nel senso che formano quei concetti fondamentali³ che stanno alla base del modo in cui le diverse espressioni della cultura trovano il loro significato e il loro senso in un determinato periodo storico⁴. Per Heidegger tuttavia un'epoca non nasce dal nulla, ma la dinamica della storia consiste in un portare avanti (*tradere*), risemantizzando, gli elementi caratteristici che contrassegnano l'essenza metafisica dell'uomo come Esserci (*Dasein*), nel fare emergere elementi virtualmente già presenti nel passato e con ciò ridisegnando un orizzonte in cui l'abitare dell'uomo nel mondo in senso trascendentale acquista un nuovo senso e un nuovo significato. In tale contesto, quindi, la tra-

dizione non è qualcosa di completamente scisso e staccato da quello che si chiama futuro, ma ne costituisce l'alveo fattuale, e il futuro stesso, lungi dal rivelarsi un fare a meno di quanto già accaduto, ne è una sua prosecuzione, una ulteriore esplicitazione o dispiegamento. Chiaramente non possiamo qui analizzare nei dettagli il significato assunto da questa concezione dell'accadere storico di Heidegger, tuttavia essa offre lo spunto per calibrare meglio sotto il profilo metodologico il senso delle affermazioni che seguono sull'estetica barocca.

Il termine estetica nel senso di una esplicita riflessione filosofica sul bello e sull'arte vede la luce solo nella prima metà del XVIII secolo con Alexander Gottlieb Baumgartner⁵, filosofo formatosi alla scuola di Christian Wolff⁶. Questo breve richiamo all'origine dell'impiego moderno del termine “estetica” è significativo per due motivi: da un lato perché emerge che la riflessione filosofica sull'arte si fa strada nel contesto più ampio dell'analisi della conoscenza, segnatamente della validità della conoscenza sensibile, così che se l'arte non può ancora dirsi conoscenza in un senso eminentemente razionale, cioè distinta e discorsiva, pur sempre è il massimo grado della conoscenza sensibile perché è qualcosa di chiaro e consapevole; dall'altro lato va rilevato che se la riflessione filosofica sull'arte, vale a dire l'estetica come disciplina filosofica, nasce e viene valorizzata all'interno della considerazione dell'attività spirituale e conoscitiva, quest'ultima si colloca in una indagine aperta alla totalità dell'essere. Tuttavia se l'esigenza moderna di una esplicita riflessione sull'arte sorge con l'obiettivo di evidenziare il legame tra arte, bellezza, piacere e conoscenza, pur non si può negare che ogni epo-

ca ha riflettuto sia sul bello che sul senso del fare artistico, e come il senso offerto all'arte e al bello sia strettamente legato al significato attribuito alle altre sfere della cultura e all'esistenza dell'uomo in generale, cioè al modo di rapportarsi dell'uomo tanto a ciò che comunemente si chiama mondo quanto al divino⁷. Così se per un verso la filosofia, riflettendo sul senso ultimo dell'esistenza, dischiude un orizzonte entro il quale si collocano tutte le diverse manifestazioni del modo di esistere dell'uomo, per l'altro quanto portato alla luce dalla filosofia si riflette sulle diverse sfere in cui si manifesta l'esistenza. Riprendendo l'iniziale citazione dai *Beiträge* di Heidegger si può dunque affermare che mediante l'opera di formazione dell'orizzonte epocale propria della filosofia le diverse sfere di estrinsecazione dell'esistenza umana trovano un orizzonte unitario in cui interagiscono e si influenzano reciprocamente; questo orizzonte tuttavia non rimane un semplice postulato o un qualcosa di vuoto e semplicemente teorico proprio perché attraversa intrinsecamente le molteplici direttrici di manifestazione dell'esistenza.

Andando ora ad applicare questa premessa metodologica generale in riferimento all'estetica barocca, intendendo con il termine "barocco" la sensibilità artistica e il senso dell'arte dalla prima metà del XVII fino all'inizio della seconda metà del XVIII secolo, occorre dapprima tratteggiare la cornice entro la quale si muove la riflessione sull'arte. Proprio agli inizi del XVII secolo comincia quello che è il così detto ciclo della filosofia moderna. Nonostante non si possa nascondere il permanere di diversi elementi provenienti dalla tradizione della filosofia classica e medioevale, si deve riconoscere che la loro risemantizzazione ha luogo sulla scorta dell'imporsi della moderna scienza della natura contraddistinta da un procedere quantitativo-matematizzante. Se già nel pensiero classico caratteristica del sapere come *epistème* erano stabilità e universalità, ora questi caratteri non vengono più ritrovati all'interno di una considerazione qualitativa della natura, ma in una quantitativa, dove i caratteri di stabilità e universalità vengono a significare continua ripetibilità di una osservazione, inconfutabilità e generalità di

una legge enunciata che vale per tutti i fenomeni di una determinata sfera. Questo procedere, che dagli scienziati del tempo è accompagnato da più o meno esplicite osservazioni metodologiche e gnoseologiche, spinge a una nuova analisi del problema della conoscenza. Cartesio è generalmente noto come il filosofo del *cogito*⁸. Questo termine è filosoficamente significativo non perché semplicemente formuli il concetto di soggetto conoscente, peraltro già noto e trattato anche nel corso della filosofia classica, ma perché afferma che la convergenza di essere e pensiero, vale a dire il fondamento primo della conoscenza, non va cercato nella natura o nell'oggetto conosciuto, ma nell'atto conoscente: del fatto che io conosca non posso dubitare, non del fatto che quella cosa che io conosco sia effettivamente così. Come dirà poi Kant nel § 16 della *Deduzione trascendentale* nella seconda edizione della *Critica della ragion pura*, l'io deve poter accompagnare ogni mia rappresentazione⁹, che non è vera semplicemente in quanto rappresentazione di qualcosa, ma in quanto *mia* rappresentazione: non è vera la cosa in sé che in quanto tale rimane sconosciuta e inconoscibile in linea di diritto, ma il suo apparire a me. Proprio quest'ultimo elemento la rende vera. In Cartesio – come poi al culmine della parabola della filosofia moderna accadrà in un certo modo anche in Kant – l'io è ciò che rimane dopo aver fatto astrazione da tutti gli oggetti rappresentati, come ciò che sta sotto – *subjectum* appunto – a ogni possibile rappresentazione.

Assieme alla messa in luce della centralità epistemologica del soggetto si distingue l'oggetto¹⁰. Con quest'ultimo termine si indica qualcosa che semplicemente sta di contro alla soggettività, e proprio per questo le è qualitativamente diversa; tuttavia la nozione di oggetto non va confusa con quella scolastica di *res* all'interno della definizione di verità come *adaequatio intellectus et rei*, perché per un verso il concetto di *res* è coestensivo a quanto viene conosciuto e per l'altro essere e pensiero sono considerati come immediatamente convergenti (*ens et verum convertuntur*)¹¹. Che attraverso il procedere quantitativo-matematizzante si giunga a livello di riflessione filosofica a un paradigma gnoseologico

che fa leva sulla distinzione tra soggetto conoscente e og-getto (*ob-jectum*; *Gegen-stand*) conosciuto non deve stupire, perché la stessa analisi galileiana delle dimensioni quantitative della natura ha come premessa la distinzione tra ciò che pertiene alla cosa stessa (quantità; qualità primarie) e ciò che invece è frutto dell'occhio dell'osservatore e della sua costituzione sensoriale (qualità secondarie). La parabola della filosofia moderna fino a Kant quindi si fonda su un dualismo presupposto, intendendo con quest'ultima espressione il prendere avvio dalla *distinzione* tra essere e pensiero per cercare poi in seconda battuta una sintesi tra i due termini¹², e questa presupposizione dualistica sta alla base delle diverse antinomie che caratterizzeranno l'epoca moderna: quella tra il meccanicismo della natura e la libertà umana, quella tra fede e sapere, quella tra interiorità ed esteriorità. Da rilevare infine è come la stessa nozione di Dio subisca una metamorfosi: se nell'ambito del pensiero scolastico il mondo era in qualche modo considerato come luogo di manifestazione della divinità in cui agiva in modo più o meno diretto e l'uomo poteva riconoscere tali tracce, ora si ha una divaricazione tra quello che l'uomo può conoscere e Dio e il suo modo di manifestarsi. La natura è un organismo a sé, che per essere spiegata e significare non necessita di alcun richiamo a una Trascendenza. Dio stesso è completamente libero rispetto a quanto l'uomo conosce, poiché i principi dell'io conoscente (soggetto) non sono i principi intrinseci all'essere di quanto viene conosciuto¹³.

Restringendo ora lo sguardo al fenomeno artistico si può affermare che se nel Rinascimento l'arte era essenzialmente mimetica, cioè imitatrice della natura sulla base di motivi platonici e neoplatonici – e questo era possibile grazie al principio gnoseologico secondo cui la cosa si mostra in se stessa per quello che essa effettivamente è –, nell'epoca moderna non si può più far leva su questo punto, non c'è alcun punto stabile e fisso su cui si orienta lo sguardo. L'ideale della scienza della natura matematico-quantitativa e quello di prescindere da ogni sguardo che, in quanto tale, è prospettico e deformante. Per parlare di Dio o della libertà umana inoltre non ci si può richiamare ad alcun fatto natu-

ralmente osservabile, e tuttavia il soggetto moderno continua a porre questi problemi proprio perché sente di non essere solo natura¹⁴. L'arte quindi non è più mimetica ma invenzione continua di significati. Se ciò che è semplicemente visibile, tangibile non è la verità dell'esistenza del soggetto nella sua destinazione ultima, con ciò non si afferma affatto che quanto offerto dall'esperienza sia semplicemente falso, bensì che è verosimile rispetto a quella che è l'essenza dell'uomo e della divinità stessa. Il mondo è teatro delle manifestazioni della natura umana come pure teatro dell'apparire poliedrico del principio ultimo, ma in esso non ne va dell'essenza di nessuno dei due. Ciò che vivifica il prodotto artistico è la contraddizione, lo scarto continuo, il reciproco rimando di immagini. L'identico, il principio – sia esso il soggetto o Dio stesso – appaiono in maniera sempre diversa e cangiante. Come rileva opportunamente Givone, “è proprio della verità d'esser sempre se stessa e di non esserlo mai se non come altro da sé, tanto da apparire menzognera e spenta dove la si ripete stancamente, e viva invece dove la si contraddice, ma in nome suo. [...] Ed è come dire che l'arte produce in base allo stesso principio da cui l'intero universo simbolico è mitico è prodotto; non solo, ma ciò che lo vivifica è lo scarto, la traslazione e addirittura la contraddizione, nel senso che l'identico [...] appare come sempre diverso e solo così è veramente se stesso, vivificato. Se l'estetica barocca sembra volersi affacciare sul ‘mistero’ dell'esistenza, è perché l'esistenza le appare non già insondabile, bensì topica e immaginifica”¹⁵.

Il termine “barocco” viene utilizzato soprattutto a livello di storia dell'arte, in senso lato, e, sia che la sua origine venga fatta risalire a una figura particolarmente complessa ed oscura del sillogismo o, soprattutto in ambito spagnolo, al termine *barroco* o *barrueco*, che indica una pietra scaramazza, cioè irregolare, con esso si designa una sensibilità volta all'astruso, al contorto, all'impressionante¹⁶. Nell'ambito delle arti figurative va segnalata in primo luogo una ridefinizione del concetto di spazio, il quale non è più uno spazio oggettivo, definibile *more geometrico*, ma è estensione indefinita a partire da un punto di fuga della prospettiva: non è più

uno sfondo caratterizzato da rapporti statici e fissati, ma è luogo della “fuga” delle figure, del continuo cambiamento, della trasfigurazione perenne. Più che spazio descrittivo è spazio dell’accadere in cui va in scena la vicenda e la rappresentazione che pur nella sua precarietà e continua instabilità, anzi proprio per questo, deve essere il più convincente, il più verosimile possibile. Esempio di ciò può essere l’affermazione dell’ “architettura dipinta”, in cui gli scorci aprono su spazi aperti che, con dilatazioni ampie ed impreviste, mirano a produrre effetti di grande suggestione emotiva: “Il nuovo spazio immaginario, che l’arte realizza come spazio reale, non è soltanto dimensione e proporzione, ma anche direzione. In generale, la prospettiva non serve più a indicare la posizione di un osservatore immobile e contemplante, ma a suggerire i suoi movimenti fisici o ottici attraverso la pluralità e il mutamento degli assi visivi”¹⁷. L’arte è arte della persuasione, non della semplice rappresentazione. Sulla base di questa nuova concezione dello spazio si fa strada un nuovo modo di rapportarsi alla natura, che, se si tiene presente il contemporaneo svilupparsi della “rivoluzione scientifica”, può apparire a prima vista paradossale. A differenza di quanto accade nell’arte rinascimentale, in quella barocca la natura non è raffigurata come qualcosa di concluso e completamente conoscibile, ma, rispetto alla conoscenza che di essa si può avere, si estende indefinita e rivela un fondo inconoscibile. Come in ambito conoscitivo viene meno ogni orizzonte statico, fissato dogmaticamente o mediante una qualche autorità, visto che in linea di principio tutto può venire conosciuto, con la conseguenza che nessun risultato è definitivamente acquisito ma la conoscenza è continuamente perfezionabile, così nelle arti figurative lo sguardo dell’osservatore non è più principio ordinatore, ma semmai è apertura sul reale e viene rapito dal carattere poliedrico di quest’ultimo. Conseguentemente il rapporto dell’arte barocca con la natura non è caratterizzato dalla razionalità, dalla sistematicità, dall’ordinare e disporre su un piano diversi fenomeni, bensì dai sensi, dalla suggestione. Un certo carattere mimetico dell’arte chiaramente permane, ma con un intento ben di-

verso rispetto all’arte rinascimentale: non vale più la cosa in sé, bensì la rappresentazione della cosa nella sua capacità di suscitare sensazioni, di persuadere, di suggerire. Paradossalmente se si può parlare di carattere mimetico dell’arte barocca lo si può fare solo mettendo in luce la fantasia, come elemento di base su cui si innesta la mimesi.

Poco fa si è richiamata la stranezza della convivenza da un lato dell’indagine scientifico-matematica della natura¹⁸ e dall’altro del venir meno del carattere razionale – nel senso di un ordinamento puramente logico costruito su ragioni puramente geometrico-quantitative – della natura in ambito artistico. Questo può venir spiegato nel seguente modo: l’indagine scientifico matematica tende a disumanizzare la natura, a mettere in luce quelle caratteristiche che invece di spiegare e chiarire la posizione dell’uomo nel cosmo tendono a negare il fatto che l’uomo abbia una qualche posizione particolare. La natura è indifferente ai significati – ecco perché viene utilizzata come supporto su cui rappresentare un continuo e mobile gioco metaforico, indefinito nelle sue possibilità – e proprio per questo l’uomo, centro di significati e animale simbolico per eccellenza, non si ritrova più nella natura indagata scientificamente *more geometrico*. Se questo è il frutto delle indagini “razionali” e se la “ragione” è stata tradizionalmente vista come elemento peculiare dell’uomo e suo carattere distintivo rispetto agli altri enti, allora una verità che ancora si rivolga all’uomo non potrà che fare leva su quegli aspetti finora trascurati o messi in secondo piano dalla tradizione: i sensi di contro al puro intelletto, pascalianamente potremmo dire “il cuore” di contro alla ragione. Il senso diventa la caratteristica dell’uomo che esiste qui ed ora – e quindi in ambito figurativo è il punto di fuga dell’orizzonte prospettico – e nonostante sia effimero all’interno di un cosmo sempre più vuoto di dei e desolatamente silenzioso e indifferente rispetto ai suoi destini ultimi, pur sempre, seppur per un attimo, è. In questo contesto il paesaggio non è più semplicemente lo sfondo di una qualche storia, ma assume un significato autonomo: è degno di essere oggetto in sé e per sé dell’arte. Questa dignità artistica però non porta

a un semplice oggettivismo, perché il paesaggio è colto come fonte infinita di sensazioni, sia che conducano in direzione della sognante arcadia, di una natura idealizzata, abbellita con elementi classici e nobilitata dalla presenza dell'uomo, come accade in Annibale Carracci (Bologna 1560 – Roma 1609)¹⁹, sia che tendano a suscitare il tragico stupore di paesaggi desolati, abitati da briganti e miserevoli, come accade in Salvator Rosa (Napoli 1615 – Roma 1673)²⁰, che sotto questo aspetto anticipa alcuni temi del pittore romantico Kaspar Friedrich.

Questa dignità conferita alla natura consente l'emergere e l'imporsi di un genere come quello della natura morta²¹. Chiaramente fin dall'antichità vi fu la tendenza a rappresentare oggetti inanimati, ma solo sulla base del riconoscimento dell'autonomia neutralità della cosa, che si risolve in possibilità di una infinita e indefinita significazione, la raffigurazione di oggetti inanimati diventa un genere autonomo. La natura morta infatti racchiude significati simbolici e moralizzanti, ed è singolare che proprio in questo ambito il senso della vanità dell'esistenza sia uno dei temi più presenti e rappresentato in molti modi, dalla presenza della clessidra o del teschio a quella del fiore appassito, di strumenti musicali, visto che il suono, per quanto bello e animato possa essere pur sempre è caduco ed effimero²².

Nella ridefinizione dei rapporti con lo spazio e la natura – in cui si inserisce pure una ridefinizione del concetto di spazio urbanistico-architettonico, che diventa sempre più smisurato ed indefinito, scenografico ed aperto, e che spinge alla sovrapposizione di tecniche e stili – si colloca la problematica della luce. Essa non è più qualcosa di immobile e omogeneo che esalta la purezza delle forme, ma è un elemento mutevole e dinamico, sempre più “prospettico” e sempre meno “oggettivo”. La luce e il colore diventano elementi essenziali di accentuazione dell'azione o degli oggetti rappresentati, di quella comunicazione “emotiva” che cerca di stupire e di coinvolgere lo spettatore, così che la descrizione pittorica si fa particolarmente attenta al particolare, alla sua resa realistica, ovvero verosimile, basti pensare all'uso peculiare che della luce fece Caravaggio. Conseguentemente anche

qui l'aderenza imitativa al reale non è il fine ma lo strumento per mettere in movimento quell'universo mobile di sensazioni, la cui organizzazione sempre nuova è sorretta dalla fantasia. Pure la luce diventa strumento di suggestione, di suggerimento, di stimolo per un allargamento dei confini oltre la semplice presenza di qualcosa in carne ed ossa. La stessa materia, sia essa il marmo o il colore, è elemento dinamico che si piega al continuo richiamo reciproco e alla mobilità dei significati: più che valere come materia che, in virtù della sua costituzione, vincola la realizzazione dell'opera d'arte, essa viene concepita quale orizzonte di possibilità di realizzazione di opere.

Come nell'ambito della storia dell'arte, così pure nel contesto della storia della musica il termine “barocco” raccoglie sotto di sé una pluralità di aspetti che si riflettono nei diversi frangenti in cui si articola la produzione musicale. Anche se le considerazioni che seguono si limitano alla musica strumentale, va almeno citata la nascita del melodramma – benché, come per ogni nascita, non sia opportuno parlare di uno spuntare dal nulla; quello che cambia è il rapporto tra aspetto scenico e musica, l'emergere di una “quarta dimensione” dovuta al fatto che rispetto all'azione rappresentata la musica non è un accidente, ma si iniziano a musicare azioni intere.

Nel corso del XVII sec. si assiste a una ridefinizione del senso e della prassi della musica strumentale nonché della figura del compositore, poiché viene meno una certa indeterminatezza che era insita nella musica rinascimentale, dovuta a una concezione della musica strumentale come imitazione di fenomeni naturali e della voce umana²³, così che si creava una certa indeterminatezza nel momento in cui strumento e voce erano visti come interscambiabili. Ora la musica strumentale assume un carattere specifico e unitamente a questo pure la figura del compositore e quella dell'esecutore: gli idiomi iniziano a diversificarsi, vale a dire si assiste a una netta distinzione tra musica da cantare o da suonare, così che lo strumentista non si limita a riproporre le peculiarità della voce umana, ma la arricchisce dei caratteri specifici,

tecniche e timbrici, del proprio strumento. Questo porta con sé il fatto che il musicista medesimo diventa virtuoso, potremmo dire “professionista”, e lo diventa proprio nel momento in cui si emancipa da una concezione della musica, che, come si è detto, era essenzialmente mimetica, per far risaltare le caratteristiche specifiche del proprio strumento. Da quanto detto emerge che nelle sue linee di fondo pure la concezione barocca della musica fa leva sul contrasto, inteso non solo nel senso di opposizione ma di differenziazione. Se in seguito si farà riferimento a questo elemento considerando alcune modalità in cui esso emerge a livello di strutture compositive, occorre ribadire pure la sua motivazione teorica di fondo: “Se il concerto è accordo, *concentus* di molti, contrasto risolto nell’armonia, dialogo e alternanza all’interno di una unità che rimanda ad una unità superiore, il concerto è anche presenza di elementi ornamentali, di linee oblique, di fioriture che escono dalla linea melodica maestra, dall’intreccio regolare delle voci, dalla norma razionale. Il concerto nelle sue linee essenziali è basato su contrasti elementari, su polarità di forze”²⁴. Così se per un verso si assiste a un processo di razionalizzazione del fenomeno musicale che vede nel suono la materializzazione di armonie metafisiche e celesti²⁵ e all’emergere di strutture che fanno leva sulla contrapposizione tra tutti e solo, tra veloce e lento, dall’altro questa struttura apparentemente rigida e dicotomica lascia spazio all’elemento imprevedibile, indeducibile e fantasioso: l’abbellimento, l’ornamento²⁶.

Quanto detto si riflette su due elementi di particolare rilievo: da un lato la funzione del basso continuo e dall’altro la struttura della forma sonata. Per quanto riguarda il primo punto si può affermare che l’introduzione del basso continuo provoca una separazione tra la linea dedicata allo strumento solista e quella dedicata al sostegno armonico e ritmico della prima²⁷. Anche qui dunque emerge l’elemento di contrasto e di opposizione dialettica. Proprio in questa contrapposizione si inserisce il ripensamento della linea melodica principale che diventa terreno dell’invenzione, della ricerca di effetti virtuosistico-stilistici che mirano a suscitare, asse-

condare ed eccitare la sensibilità del fruitore, a stupire mediante l’invenzione²⁸. Nell’ambito della musica strumentale ciò accade svincolandosi dal testo letterario, dalla parola – anzi, questa semmai può contribuire a creare lo “stato d’animo”, l’atmosfera, ma rimane subordinata all’elemento strumentale ormai emancipato. Non a caso l’arte oratoria con i suoi stilemi viene trasportata in musica dando origine a una vera e propria *Affektenlehre*²⁹. Chiaramente qui non è il caso di guardare a un tipo di sensibilità libera e spontanea come risposta del pubblico nel periodo romantico, quanto a una pianificazione razionale del contenuto con l’esplicita intenzione di suscitare un certo effetto nell’ascoltatore. Per quanto riguarda la forma sonata vige la contrapposizione, più specificatamente l’alternanza, tra movimento lento e veloce che sono “staccati” l’uno dall’altro. Non c’è propriamente un passaggio ma, appunto, una contrapposizione. Questa mancanza di una mediazione sia tra la parte dedicata al basso continuo, come sfondo della melodia e la linea melodica, sia tra diversi movimenti porta a svolgere ancora due considerazioni che chiariscono meglio il senso della musica barocca, segnatamente quella strumentale, come musica di contrapposizione, benché poi una definizione generale debba inevitabilmente adattarsi alla poliedricità dell’articolazione e del dispiegamento concretamente storico dei fenomeni presi in questione.

Per quanto riguarda il ritmo occorre evidenziare che questa contrapposizione senza un vero e proprio passaggio mediatore si ritrova non solo tra diversi movimenti, ma pure all’interno di uno stesso movimento. Benché nel caso del singolo movimento il barocco prediliga l’omogeneità ritmica, nel caso in cui si assista alla combinazione di più linee ritmiche questo avviene in due modi: o mediante sovrapposizione di due ritmi dove il più veloce ha un carattere dominante rispetto a quello più lento, o mediante contrapposizione di grandi blocchi ritmici in cui solo alla fine si assiste a una sovrapposizione dove, come nel primo caso, il più veloce ha il predominio su quello più lento. In ogni caso comunque non si tratta di una vera e propria fusione unitaria o sintesi, perché i diversi ritmi ri-

mangono distinti e stabili nella loro singolarità. Nel caso di una fuga ad es. il tema inizia generalmente con note più lunghe e termina con note più brevi; nel momento in cui due o più voci si intrecciano sono quelle più veloci che danno la struttura ritmica dell'insieme, così che viene a crearsi un effetto di *perpetuum mobile*³⁰. Questo effetto non è né una eccezione né assume un particolare significato espressivo ai fini della produzione di un effetto di tensione o drammatico, ma nella musica barocca è la norma. Al tema del ritmo è strettamente connesso quello della dinamica: come l'andamento rimane ritmicamente costante per l'intero pezzo o si assiste a un intreccio di linee ritmiche in cui una domina le altre senza giungere a una sintesi o confluenza essenziale tra loro, ma ognuna significa per sé, così dinamicamente si assiste a una contrapposizione tra forte e piano senza che i crescendo o diminuendi assumano una valenza strutturale all'interno del pezzo.

Concludendo queste considerazioni sull'estetica barocca e gettando uno sguardo sul loro andamento complessivo emerge che si è passati dal mettere in luce alcuni concetti fondamentali che contraddistinguono i secoli XVII e XVIII per passare poi a vedere come essi influenzino la produzione artistica. Chiaramente le nostre osservazioni si sono mantenute su un livello generale, ma se da un lato questo è un inconveniente a cui va incontro ogni "presentazione generale" o, come si dice "introduzione" – e in questo senso "generale" significa astratto di contro alla concretezza del darsi del fenomeno storico –, dall'altro si è trattato di delineare un orizzonte o, per riprendere la metafora heideggeriana citata all'inizio del presente contributo, di considerare le montagne alla cui ombra poi si è articolato quell'accadimento detto "barocco". L'approccio quindi non è stato semplicemente *historisch* ma *geschichtlich*, utilizzando il tedesco visto che in italiano mancano i termini per indicare precisamente quanto è stato svolto senza dover utilizzare perifrasi. Vale a dire: non si è inteso offrire una semplice descrizione storica di fatti specifici per poi cercare in seconda battuta una sintesi, passando quindi dallo specialismo a un approccio

multidisciplinare, bensì si è cercato di considerare fin da principio in maniera unitaria e sistematica il carattere poliedrico e proteiforme interno ed essenziale all'accadere (*Geschehen*) del fenomeno del "barocco". Si è tentato così di dare giustizia al sottotitolo dell'intero ciclo delle lezioni concerto ("la coscienza di una fondamentale eredità")³¹ con un approccio atto ad evitare che il concetto di eredità si risolva in quello di anticaglia da museo, la cui essenza è solo occasione di una qualche manifestazione chiusa e circoscritta in sé ma che non ha più nulla di essenziale da dire a chi oggi vuole comprenderla.

Note

- (1) *Il presente contributo è la rielaborazione del testo della conferenza su Il barocco e la sua estetica tenuta a Cividale del Friuli il 6 giugno 2009 nell'ambito del XIII ciclo di lezioni concerto organizzate dall'Associazione Musicale Sergio Gaggia e dedicate al tema: "La coscienza di una fondamentale eredità: quattro secoli di musica in Italia".*
- (2) *M. Heidegger, Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis), in Id., Gesamtausgabe, Bd. 65, hrsg. von F. W. von Hermann, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 1989, p. 187.*
- (3) *Sulla nozione di concetto fondamentale (Grundbegriff) cfr. M. Heidegger, Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt, Endlichkeit, Einsamkeit, in Id., Gesamtausgabe, Bd. 29/30, hrsg. von F. W. von Hermann, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 2004³, p. 13, p. 36.*
- (4) *Non potendo qui entrare nel dettaglio della concezione della storia di Heidegger, centrata sulla nozione di Ereignis, ci limitiamo a rimandare alle essenziali considerazioni su questo tema presenti nei già citati Beiträge zur Philosophie e alla conferenza, concepita nel 1930 e rielaborata a più riprese, intitolata Vom Wesen der Wahrheit (ora in M. Heidegger, Wegmarken, in Id., Gesamtausgabe, Bd. 9, hrsg. von*

F. W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 2004, pp. 177-202; trad. it. Dell'essenza della verità, in *Id.*, Segnavia, edizione it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano, 2002⁴, pp. 133-157).

- (5) Il termine "estetica" viene dapprima utilizzato da Baumgarten nel suo *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735), e poi nel trattato in due volumi *Aesthetica* (1750).
- (6) Per una panoramica sulla storia dell'estetica cfr. S. Givone, *Storia dell'estetica*, Laterza, Roma-Bari, 1996; L. Stefanini – S. Givone, voce *Estetica*, in *Enciclopedia filosofica*, Bompiani, Milano, 2006, vol. IV, pp. 3707-3733; J. Ritter, voce *Ästhetik*, *ästhetisch*, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. I, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1971, coll. 555-580.
- (7) Alla luce di quanto detto diventa problematico il senso da attribuire a una storia dell'estetica perché, come visto, la nascita dell'estetica modernamente intesa non è che una stazione all'interno della riflessione sull'arte che risale alla filosofia greca, attraversa il medioevo e giunge fino al rinascimento, poiché bellezza, arte e sensibilità non furono sempre considerati come elementi convergenti. Su questo nodo problematico cfr. S. Givone, *Storia dell'estetica*, op. cit., pp. 8 e ss. Consapevoli delle questioni implicate sia nell'utilizzo dell'espressione "estetica barocca" che del termine "barocco", con ciò viene indicata in maniera puramente convenzionale la concezione dell'arte e del bello e la sensibilità artistica in senso lato tra il XVII e il XVIII secolo.
- (8) Cfr. R. Cartesio, *Meditazioni metafisiche*, saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di L. Urbani Ulivi, Rusconi, Milano, 2001, p. 163: "Ma allora di certo non c'è dubbio che io esisto, se egli [il genio maligno] mi inganna. [...] Così dunque, dopo avervi parecchio riflettuto, si deve infine ritenere con sicurezza che questa affermazione, Io sono, io esisto, è necessariamente vera, ogni qual volta la pronuncio, o la mente la concepisce". Segnaliamo che l'introduzione del concetto di "io" nelle Meditazioni risulta essere molto più immediata rispetto a quella presente nella IV parte del Discorso sul metodo (a cura di A. Carlini, Laterza, Roma-Bari, 1979¹⁹, pp. 81-82), poiché in quest'ultimo contesto il cogito e il sum vengono legati in una maniera che può sembrare inferenziale.
- (9) I. Kant, *Critica della ragion pura*, a cura di P. Chiodi, UTET, Torino, 1992, p. 162 (B 131-132): "L'io penso deve poter accompagnare tutte le mie rappresentazioni [das Ich denke muß alle meine Vorstellungen begleiten können]; in caso diverso, si darebbe in me la rappresentazione di qualcosa che non potrebbe essere pensata; il che equivale a dire che la rappresentazione o sarebbe impossibile o, per me almeno, sarebbe nulla".
- (10) Per un approfondimento di questo concetto ci permettiamo di rimandare al nostro scritto Osservazioni sulla nozione di oggettività alle origini della filosofia moderna: problemi e interpretazioni, in G. L. Brena, *L'oggettività in filosofia e nella scienza*, CLEUP, Padova, 2002, pp. 381-400.
- (11) Riferendoci ai due estremi e vertici della prima fase della parabola della filosofia moderna – Cartesio e Kant – è significativo notare come se da un lato entrambi affermano che non basta l'elemento soggettivo e formale per determinare la verità di una proposizione, dall'altro il problema che sta loro dinnanzi è quello di trovare un ponte tra la rappresentazione come prodotto della mia capacità rappresentativa e la realtà fuori di me dell'oggetto rappresentato. Se in Cartesio questo si risolve nel richiamare Dio come garante della corrispondenza tra l'idea e la realtà, in Kant questo sarà il problema dello schematismo trascendentale, cioè di rinvenire un nesso tra le categorie pure dell'intelletto e il materiale offerto dall'intuizione sensibile. E pur tuttavia entrambi i pensatori definiscono la verità in maniera molto simile alla formulazione scolastica perché si tratta di cogliere la corrispondenza tra la mia rappresentazione in quanto

tale e la cosa rappresentata, che è ontologicamente indipendente dal mio atto rappresentativo. Cartesio si propone di “ricercare se alcune cose, le cui idee sono in me, esistano fuori di me” (R. Cartesio, Meditazioni metafisiche, op. cit., p. 193); Kant definisce la verità come “accordo dei nostri concetti con l’oggetto” (I. Kant, Critica della ragion pura, op. cit., p. 508 [A 642; B 670]). Con ciò emerge in entrambi gli autori una differenza tra il modo di cogliere l’io e il modo di cogliere un qualsiasi oggetto: per Cartesio l’evidenza dell’io non può essere soggetta ad alcun dubbio, a differenza degli altri oggetti in qualche modo conosciuti; in Kant l’io non può diventare mai oggetto di rappresentazione e conoscenza in senso stretto proprio perché sta alla base di ogni atto conoscitivo.

- (12) *Pur estendendo la portata della presupposto dualistico all’ambito etico e teologico per vederne poi le ripercussioni in sede di storia dell’arte e della musica, non possiamo esimerci dal rimandare dalla ricostruzione della parabola della filosofia moderna – centrata proprio sull’analisi del significato della presupposizione dualistica all’interno della problematica gnoseologica – offerta da G. Bontadini nei suoi Studi di filosofia moderna, Vita e pensiero, Milano, 1996.*
- (13) *È Proprio Cartesio, infatti, ad essere uno dei più energici sostenitori dell’arbitrarismo teologico; al riguardo cfr. le due lettere di Cartesio a Mersenne del 6 e del 27 maggio 1630 (in Oeuvres et lettres, textes présentés par A. Bridoux, Gallimard, Bruges, 1963, pp. 935-939); Kant invece criticherà ogni dimostrazione dell’esistenza di Dio proprio perché esso non può essere oggetto di conoscenza: ammesso che conoscenza si dà solo del mondo, non è possibile giungere a Dio per via speculativa (cfr. I. Kant, Critica della ragion pura, op. cit., pp. 472 e ss. [A 583 e ss.; B 611 e ss.]), il che comunque non significa una negazione del discorso teologico tout court. Dal canto suo pure M. de Montaigne, anticipando questioni che saranno al centro del dibattito filosofico e teologico del primo ciclo*

della filosofia moderna, rileva: “Ora, i nostri ragionamenti e i nostri discorsi umani sono come la materia rozza e sterile: la grazia di Dio ne è la forma; è lei che dà loro foggia e pregio” (Saggi, a cura di F. Garavini, Mondadori, Milano, 1970, vol. 1, p. 577).

- (14) *Pure a livello religioso si assiste alla nascita di movimenti – soprattutto in ambito protestante – che, come ad esempio il pietismo, fanno leva sull’autoanalisi e viene meno ogni punto di riferimento esteriore. Per una panoramica sul pietismo cfr. R. Osculati, Vero Cristianesimo. Teologia e società moderna nel pietismo luterano, Laterza, Roma-Bari, 1990. Un vivo esempio della spiritualità pietista lo si può trovare in J. W. Goethe, Wilhelm Meister. Gli anni di apprendistato, trad. it. di A. Rho ed E. Castellani, nuova edizione riveduta, Adelphi, Milano, 2006, libro VI, pp. 321 e ss. (durante un lungo periodo di malattia verso la fine del 1798 il poeta tedesco venne a diretto contatto con il pietismo – nella sua variante zinzendorfiana – sia grazie alla madre che a Susanna Katharina von Klettenberg).*
- (15) *S. Givone, Storia dell’estetica, op. cit., pp. 22-23.*
- (16) *Cfr. M. Boroli, L’arte barocca in Italia, in Aa. Vv., Storia dell’arte, vol. VII, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1978, p. 27; G. C. Argan, L’arte barocca, Skira-Newton Compton, Roma, 1989, p. 7.*
- (17) *G. C. Argan, L’arte barocca, op. cit., p. 65.*
- (18) *Non a caso fin dall’inizio del XVI sec. si fa progressivamente strada l’idea di una mathesis universalis: cercando di unificare le diverse discipline della matematica come scienze della quantità si sviluppò la concezione di una scienza universale della natura. Soprattutto nella filosofia di Leibniz e Wolff con questo termine si indica l’idea che la matematica sia il fondamento di ogni scienza e che i suoi principi siano applicabili tanto all’analisi della quantità che della qualità.*
- (19) *Si veda ad es. la Fuga in Egitto (1603-1604), in cui si ha uno dei primi esempi di paesaggio*

ideale come scenario di grandi eventi sia umani che divini.

- (20) *Si veda ad es. la Selva dei filosofi (1645), o il Ponte rotto (1640).*
- (21) *Per una panoramica sul significato da attribuirsi alla natura morta cfr. F. Vedovello – M. Meneguzzo, Il tempo dell'arte, Ghisetti & Corvi Editori, Milano, 2003, vol. 3 Dal Manierismo al Rococò, pp. 313-315.*
- (22) *Tra i diversi esempi che si potrebbero addurre ci limitiamo a segnalare per l'esplicito riferimento al tema della vanità delle cose la natura morta di Pieter Claesz (Einfurt 1597 ca. – 1661 Haarlem) Vanitas (1656).*
- (23) *E. Fubini rileva come i concetti di imitazione e di natura subiscano una mutazione di significato a seconda del contesto in cui sono inseriti, che si riflette pure sul ruolo da attribuire alla musica stessa sia nell'ambito del melodramma sia, in generale, in riferimento al significato della prassi musicale tout court come suscitatrice di affetti: mentre nel corso del Seicento con "natura" si indica la verità e la ragione e l'imitazione è un semplice procedimento che rende la prima più accetta e gradevole, nella seconda metà del Settecento invece si parla della natura come sentimento e dell'imitazione come legame tra arte e realtà (L'estetica musicale dal Settecento a oggi, Einaudi, Torino, 1968, pp. 19 e s., pp. 31 e ss.).*
- (24) *E. Fubini, Sacro e profano ovvero le ambiguità del barocco, in C. De Incontrera – A. Zanini (a cura di), Ecco Mormorar l'Onde. La Musica nel Barocco, Stella Arti Grafiche, Trieste, 1996, p. 20.*
- (25) *Segnaliamo qui en passant le ricerche in ambito armonico di J. P. Rameau (1683-1764) che, riprendendo quelle di Zarlino e sulla scorta di una impostazione razionalistica di matrice cartesiana, individuò nel suono stesso i principi della consonanza: la musica quindi si fonda su un principio naturale, vero ed eterno. Va rilevato comunque che Rameau subordina l'accordo minore a quello maggiore introducendo il concetto degli armonici inferiori, così*

che l'accordo minore sarebbe solo una varietà particolare, strana e derivata del modo maggiore. Se si può affermare che Rameau tenta di derivare il senso della distinzione tra maggiore e minore da un termine di questa dicotomia e ad esso lo subordina qualificandolo come elemento secondario ed inessenziale, Goethe, che guarda già in direzione di un orizzonte unitario in cui le dicotomie e contrapposizioni del primo ciclo dell'epoca moderna vengono superate, intende riportare la stessa dicotomia maggiore/minore a un suono originario detto Tonmonade. Se Goethe critica coloro che sulla base di un procedere matematizzante deducono il modo maggiore da quello minore, lo fa sulla base di una concezione qualitativa della natura che si rifà all'intuizione di fenomeni originari. Come questo procedimento metodologico portò il poeta tedesco a polemizzare contro i tentativi basati su una concezione puramente matematica e quantitativa della natura di ridurre il modo minore a quello maggiore, per lo stesso motivo nella più compiuta Dottrina dei colori polemizzerà contro l'ottica di Newton (per una panoramica sulla trattazione della dicotomia maggiore/minore in Goethe e sui suoi punti di forza cfr. D. Borchmeyer, Goethe. Der Zeitbürger, Carl Hanser Verlag, München, 1999, pp. 271-291). Occorre poi segnalare che proprio verso la fine del XVII sec. si ha la stabilizzazione del temperamento equabile ad opera di A. Werkmeister (1645-1706).

- (26) *Va rilevato comunque che in riferimento alla prassi esecutiva l'impiego degli abbellimenti come la "libertà" concessa all'esecutore dal compositore variava sensibilmente a seconda delle diverse zone geografiche. In Italia ad es. all'esecutore veniva lasciata completa libertà, mentre in Francia si ha l'ideazione di un insieme di simboli per indicare i diversi abbellimenti, e in Germania si ha la tendenza a scriverli per esteso.*
- (27) *F. Piperno individua nel basso continuo "quel che è concretamente rappresentativo della pratica e della produzione strumentale del Sei-*

cento” (Modelli stilistici e strategie compositive della musica strumentale del Seicento, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.J. Nattiez, Einaudi – Edizione speciale per *Il Sole 24 Ore*, Milano, 2006, vol. I La musica europea dal gregoriano a Bach, p. 430. Questa affermazione coglie indubbiamente nel segno, anche se non vanno dimenticate opere in cui manca il basso continuo, come quelle per strumenti a tastiera, e, benché siano più rare, per altri strumenti (si pensi ad esempio alle 6 Suites a Violoncello solo senza basso (BWV 1007-1012) di J.S. Bach; per una attenta analisi di quest’opera cfr. S. Bianchi, G. Bellorini, P. Beschi, *Le suites per violoncello solo di Johann Sebastian Bach. Analisi, storia, stile e prassi esecutiva*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2008).

- (28) L’emergere del basso continuo va inserito sullo sfondo di un radicale ripensamento del senso dell’armonia: mentre quella rinascimentale era essenzialmente una armonia intervallare, cioè basata su intervalli, e si centrava sul concetto di modalità, e ciò si ripercuoteva sia sul trattamento della dissonanza – introdotta o come ritardo sul tempo forte o come passaggio su quello forte – sia sulla mancanza di un preciso progetto tonale come guida per la condotta delle parti – cosa che invece avviene attraverso leggi melodiche – l’armonia barocca si caratterizza per l’imporsi del concetto di tonica e la sua funzione di attrazione per l’intero svolgimento del brano (per uno schematico confronto tra la musica rinascimentale e quella barocca cfr. M. F. Bukofzer, *La musica barocca*, trad. it. di O. P. Bertini, Rusconi, Milano, 1989², pp. 13 e ss.; per una analisi più dettagliata del rapporto tra basso continuo e sviluppo dell’armonia cfr. *ibid.*, pp. 551 e ss.). A nostro avviso pure questa “rivoluzione” nella concezione dell’armonia può essere ricondotta a un essenziale cambiamento dei Grundbegriffe che riguarda l’origine dell’epoca moderna: se in epoca rinascimentale il mondo era considerato come manifestazione di Dio, luogo della sua rivelazione, e a livello di indagine della natura veniva evidenziata una

corrispondenza tra micro – e macrocosmo, in epoca moderna invece se da un lato l’uomo è misura della verità divenuta conoscenza, l’io è fondamento epistemologico del sapere a cui via via viene tolto ogni immediato riferimento ontologico – salvo poi recuperarlo mediatamente in seconda battuta –, dall’altro l’uomo non trova qualcosa che sia simile a lui all’interno del cosmo conoscibile e indagabile né può affidarsi a un Dio capace di una rivelazione effettiva a cui affidarsi al di là della fede come “salto mortale”, per utilizzare la famosa espressione di F. H. Jacobi. Conseguentemente come l’armonia rinascimentale basata sulla pura relazione intervallare permetteva di considerare pure la differenza tra suoni sulla base di una relazione, così in un contesto ontologico è possibile un discorso sul principio sulla base di una fondamentale relazione tra principio e principiato, sulla cui base poi emergono pure le differenze; questa originaria ed unitaria relazione può essere concepita in vario modo: come rivelazione nel mondo di Dio e il mondo è inteso come manifestazione del divino, oppure all’uomo viene concessa la possibilità di un discorso analogico su Dio. Nella musica barocca emerge il concetto di tonica quale baricentro e polo di attrazione del discorso armonico; conseguentemente i diversi gradi di una scala avranno bensì significato in riferimento alla tonica, e quindi grazie alla relazione con essa, ma questa si definirà non in relazione con un altro suono ma a partire da se stessa, e la relazione sarà univoca. Parallelamente in ambito filosofico l’uomo come soggetto conoscente è il fondamento epistemologico del conoscere e quindi non ha alcun elemento analogo all’interno del conosciuto e del conoscibile. Quale orizzonte di possibilità e centro gravitazionale della verità come conoscenza il soggetto è primariamente autoreferenzialità e autonomia, e tutto ciò che da esso viene toccato diverrà in qualche modo a lui accessibile, così che l’eterorelazione non è certo essenziale al semantizzarsi della soggettività. Con questo non si intende dire che l’indagine metafisica cessi di influen-

zare quella fisica, che si cerchi ancora una corrispondenza tra leggi cosmologiche e leggi che regolano il fenomeno musicale concreto; quello che cambia è il punto di partenza di questa analogia. Come detto precedentemente pure nel barocco viene affermato il principio dell'arte come mimesi della natura, solo che non si tratta più di una imitazione del reale fine a se stessa ma di una imitazione volta a dischiudere ed estendere l'orizzonte di possibilità di significazione a partire dal soggetto. Volendo spingere ancora più oltre questa analogia tra storia della musica e della filosofia, possiamo affermare che come nella filosofia contemporanea e soprattutto a cavallo tra la fine del XIX e il XX secolo si assiste a un recupero di quelle dimensioni non assimilabili e irriducibili alla soggettività ma che pur stanno all'origine del suo stesso emergere accentuando l'insopprimibilità dell'eterorelazione ai fini della stessa semantizzazione del soggetto, così in ambito musicale si fa strada la valorizzazione del puro legame tra suoni in un contesto dodecafonico e atonale. Nell'illustrare il senso di questo processo di dissoluzione del predominio della tonica A. Schönberg annota: "Egli [l'allievo] deve sapere che le condizioni della dissoluzione del sistema sono contenute in quelle stesse condizioni che lo determinano, e che in tutto ciò che vive esiste ciò che modifica, sviluppa e distrugge la vita" (Manuale di armonia, trad. it. di L. Rognoni, Il Saggiatore, Milano, 2008, p. 37). E non a caso proprio Schönberg è il primo a indagare le ragioni e a valutare la legittimità di alcuni "divieti" – come l'utilizzo di quinte e ottave parallele – assunti come ovvi nella tradizionale trattatistica sull'armonia (cfr. *ibid.*, pp. 75 e ss.).

- (29) Per una panoramica sulla Affektenlehre cfr. F. M. Bukofzer, *La musica barocca*, op. cit., pp. 554 e ss., e per il suo legame con la retorica soprattutto in ambito tedesco cfr. G. Butler, *La retorica tedesca e la Affektenlehre*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J. J. Nattiez, vol. I *La musica europea dal gregoriano a Bach*, op. cit., pp. 447-461.

- (30) Cfr. C. Rosen, *Der klassische Stil: Mozart, Haydn, Beethoven, Bärenreiter, Kassel*, 2003, p. 62.

- (31) Come già detto (cfr. nota 1) il presente contributo è la rielaborazione di una conferenza tenuta nel corso del XIII ciclo di lezioni concerto organizzato dalla Associazione Musicale "Sergio Gaggia" dedicato al tema "La coscienza di una fondamentale eredità: quattro secoli di musica in Italia".

Michele Schiff: è nato a Palmanova (UD) nel 1976. Dopo aver conseguito la Maturità Classica presso il Liceo "Paolo Diacono" di Cividale del Friuli, si è iscritto all'Università degli Studi di Trieste dove si è laureato in Scienze dell'Educazione (indirizzo Insegnanti di Scuola Secondaria Superiore) con il massimo dei voti e menzione di stampa e ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Filosofia. Grazie a una borsa di studio di perfezionamento all'estero dell'Università Cattolica del Sacro Cuore ha svolto un soggiorno di ricerca presso la Albert-Ludwigs Universität di Freiburg i. B. approfondendo l'interpretazione heideggeriana di Kant sotto la guida del Prof. F.-W. von Herrmann e della P.D. P. L. Coriando; presso questa Università è stato borsista della Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung dall'agosto del 2007 al luglio del 2008 lavorando a una ricerca sistematica su Heidegger e l'Idealismo tedesco. Ha pubblicato numerosi saggi e recensioni su diverse riviste scientifiche (*Aquinas*, *Per la Filosofia*, *Filosofia e Insegnamento*, *Rivista di Filosofia neoscolastica*, *Studia Patavina*) e volumi collettivi; è autore inoltre delle seguenti monografie: *Metafisica e Persona*. Il personalismo teologico di Carlo Arata, *Trauben*, Torino 2003; *Tra unità e lacerazione. Essere, verità, esistenza in Karl Jaspers*, *Vita e Pensiero*, Milano 2007. *Studia violoncello con la M.a Federica Tavano e armonia con il M.o Piergiorgio Caschetto*.

Psicologia della bellezza umana

Giovanni Chimirri

CORPOREITÀ E BELLEZZA

Le grandi passioni e le grandi storie d'amore, sono dovute, oltreché alla bellezza dell'immagine esteriore dell'uomo (= corpo), soprattutto all'attrattiva della sua "bellezza interiore" (la dolcezza e sincerità del sentimento, la simpatia, il carattere, la cultura, gli ideali ecc.). Un bel corpo, tutto sommato, è quello che è, sempre lì, esposto, svelato, poco modificabile (se non dall'invecchiamento e dalle operazioni chirurgiche). Del corpo dell'altro, poi, vengono apprezzate usualmente poche parti. Hegel disdegnava la schiena e le gambe ("che rappresentano solo estremità come tali")! quando invece, per l'intenditore, per l'esteta, ogni parte del corpo è bella, ha il suo fascino (dalla punta dei piedi alla punta dei capelli, – esagerazioni feticistiche a parte!). Tra le parti del corpo più apprezzate, è senz'altro il volto quella che cattura maggiormente l'attenzione.

Insieme od oltre il bello del corpo, deve in ogni modo esserci il valore intrinseco della persona, di là dal suo ruolo sociale e dalla sua posizione professionale. Quando si ama fortemente qualcuno poi, i suoi difetti (fisici o psichici che siano) quasi spariscono e persino piacciono! Sul difetto di bellezza corporea, sentenziava Stendhal: "gli amanti sono ben pazzi quando si preoccupano del loro aspetto esteriore: si ha ben altro da fare, vedendo l'oggetto amato, che pensare alla sua toilette. L'aspetto sfolgorante della bellezza quasi dispiace nell'amata: non importa vederla bella, la si vuole tenera e languente".

Queste battute non intendono però deprezzare la bellezza corporea oltremisura, ma solo assegnar-

le una giusta collocazione all'interno del rapporto amoroso; rapporto che, come concludeva Stendhal, deve apparire – in forza dell'amore – esso stesso *bello*. La bellezza di una persona dovrebbe essere costituita dall'incontro armonico di mente e di corpo, di pensiero sincero ed atteggiamenti graziosi, di emozioni partecipate ed espressioni gentili. Schopenhauer, noto pessimista dalle tendenze nirvaniche, nei suoi viaggi in Italia si tramutò in ottimista e seppe ampiamente godere delle bellezze paesaggistiche ed umane del luogo! Ha scritto: "la bellezza umana è l'oggettivazione più alta della volontà nella sua conoscibilità, e non c'è niente che ci trascini così rapidamente alla contemplazione estetica come la bellezza del volto e della figura umana, alla cui vista ci sentiamo in un sol istante compresi di gioia ineffabile e rapiti al di sopra di noi stessi e di tutto ciò che ci circonda".

La bellezza umana è senz'altro fra le cose che più ci piacciono su questa terra, specialmente la bellezza giovanile (forse per il motivo che nell'età posta fra i diciotto e i trent'anni, l'apparato sessuale-riproduttivo funziona al meglio). La moda, l'epoca e il luogo geografico determinano poi quali parti del corpo siano le più belle, e conseguentemente quali di queste parti mostrare, ornare o nascondere.

RELATIVITÀ DELLA BELLEZZA

Così in India la donna nasconde le gambe con lunghe vesti, ma scopre schiena ed ombelico. La cinese invece era ritenuta bella secondo la piccolezza e della storpiatura dei piedi che, controna-

tura, fin dall'infanzia venivano nascosti e strettamente fasciati! In certe tribù africane gli uomini si aguzzano ed anneriscono i denti, ed ancora oggi i beduini si sposano senza essersi mai visti prima. La bellezza delle "donne giraffa", in una tribù della Thailandia, dipende dal loro collo, che allungano fin da bambine con decine di anelli di ottone: più lungo è il collo, tanto maggiore sarà il prezzo che l'aspirante marito deve pagare alla famiglia di lei! (bellezza funzionale, economicamente utile!). Se poi la donna europea soffre per il "complesso del culo grosso" (che tiene accuratamente nascosto), quella africana al contrario non lo disdegna; e se l'italiana si tinge di biondo (ma negli anni '80-'90 erano quasi tutte tinte di mogano!), la scandinava si tinge di nero, e se l'europea si allunga gli occhi col trucco per farseli all'orientale, la giapponese si opera gli occhi per farseli all'occidentale! Poi c'è l'epoca in cui "magro è bello", e poi quell'altra in cui "prosperoso è bello". E un anno si usano i capelli lunghi e le parrucche e i codini e le treccine aggiunte, e quell'altro anno corti, e quell'altro ancora rasati a zero!

Non sarà forse che uno non si vede mai bello e non accetta di essere anche corpo? Non sarà forse che uno non capisce il valore della propria irripetibile individualità e quindi vuole che il proprio corpo sia uguale a quello di tutti gli altri? Non sarà che uno non sa chi è (= crisi d'identità permanente)? Dobbiamo tutti modellarci alla diva del momento per essere felici? Saranno proprio questi esagerati e forzati cambiamenti esteriori a farci accettare per quello che siamo? Che uno debba curarsi e migliorarsi va bene, ma se uno non si piace al naturale allora è segno che non si piacerà mai, spenda pure tutto il suo stipendio per cure estetiche! Sono soprattutto le donne che hanno i maggiori problemi col proprio corpo, e si vedono in proposito donne molto carine farsi gravi complessi per piccole imperfezioni. La donna difficilmente si piace, però *vorrebbe piacersi*, e per questo passa migliaia di ore allo specchio, in attesa di chissà quali miracoli e rivoluzioni. La donna, rispetto all'uomo, apprezza di meno, inoltre, il corpo nel suo stato di nudità (al maschio invece piacciono molto le nudità!).

NUDITÀ, BELLEZZA, PUDORE

L'arte ha sempre amato e venerato la corporeità dell'uomo, ha sempre immortalato la bellezza del corpo e la sua sensualità. Se la bellezza del volto sembra esprimere maggiormente la personalità dell'uomo, non va nel contempo sottovalutata l'espressività e l'informatività di tutto il corpo, nel cui inquadramento armonioso anche un viso poco bello apparirebbe senz'altro più accettabile ed espressivo. Gli amanti poi sanno bene che, non solo il volto dell'altro, bensì (quando è bello) tutto il corpo dell'altro li fa vibrare ed estasiare. La bellezza del corpo è come uno spartito musicale: attende l'esecutore, l'artista che sappia farlo parlare, il buongustaio che sappia contemplarlo. L'arte della scultura aveva (oggi molto meno) come oggetto principale la bellezza umana nella sua corporeità, e prediligeva il nudo. Vesti e drappaggi, più che nascondere, accentuavano anzi le forme, grazie alla sapiente disposizione delle pieghe. La stessa cosa fa il velo nella pittura (arte questa, dove il nudo conserva ancora un ruolo importante). Gli scultori greci, osavano rappresentare Afrodite nuda, solo perché l'avvolgevano insieme di un pudore, di un'aura, che dissimulava quella nudità agli occhi del volgare, più di quanto non lo consentiva un banale rivestimento.

Il pudore, in vero, non ha tanto la funzione di nascondere parti del corpo, sebbene in ogni civiltà questa o quella parte del corpo è stata artificialmente eletta come simbolo del pudore, e viene quindi tenuta nascosta, pena la vergogna, lo scandalo, l'oscenità. Il pudore è qualcosa di più ampio e complesso, e l'equivalenza pudore = vestito non è nulla di assoluto ed esprime solo ignoranza verso i molteplici significati dell'uso degli abiti (protezione fisica, protezione igienica, differenziazione sessuale, stato e ruolo sociale, momento anagrafico ed esistenziale, funzione estetica, funzione cerimoniale, funzione seduttrice ecc.).

Alcune parti del corpo (come fa finta di non capire la "cultura tessile" e la "passione pornografica" che vi si nasconde dietro) sono anzi *meglio esibite* dai costumi da bagno, dalle scollature, dalle

trasparenze e dagli abiti “a rete”, dagli spacchi e dalle aderenze. Per tutto questo, il pudore va interpretato positivamente come preludio ad un rapporto autentico, come prudenza per la propria intimità (che non è solo e non è soprattutto “di pelle”), come stimolatore dell’amore. L’uomo sano dovrebbe essere in grado di vivere la bellezza della nudità all’insegna della “comunione fraterna e caritativa” (così si esprimeva mons. T. Goffi, tra i massimi moralisti cattolici e a lungo docente universitario). È solo così che si potrà poi apprezzare il nudo nell’arte, anziché dipingerlo sopra le brache!

AMBIVALENZA DELLA BELLEZZA DEL CORPO

La bellezza del corpo nudo è sempre stata caricata da una duplice valenza: da un lato (traslasciamo le varie strumentalizzazioni politiche e commerciali) è stata vista e vissuta come strumento di seduzione demoniaca, oppure di povertà e peccato; dall’altro lato invece è stata vista e vissuta come simbolo dell’amore, come segno di donazione, addirittura come mezzo di unione mistica tra Cristo e la Chiesa sua sposa (vedi il simbolismo del *Cantico dei Cantici*). L’atteggiamento sospettoso, malizioso, scrupoloso, ascetico, manicheo, perbenista, vede nel vestito la *verità* della bellezza della figura umana; mentre l’atteggiamento realistico ovvero rettamente psicologico e morale vede nel vestito l’indebito nascondimento di quanto di bello e buono ha fatto il Creatore. Lo spirito umano in pace con sé e con Dio, non si vergogna della nudità, e le famose foglie di fico con le quali Adamo ed Eva hanno dovuto coprirsi (secondo una lunga tradizione iconografica), rappresentano null’altro e simbolicamente che la perdita della *trasparenza* del rapporto di Dio con l’uomo disobbediente, e non significano alcuna condanna universale e divina della nudità in se stessa (del resto in tanti altri versetti biblici lo stato di nudità è assunto come valore positivo, gioioso, festivo, di redenzione).

Ci sovviene ora un passo del grande Goethe: “chi contempla la bellezza umana non può essere sfiorato da alcun male; egli si sente in accordo con

sé e col mondo”. Era Goethe un’ottimista? Ma per peccare basta la minima intenzione e il più piccolo dei cattivi pensieri! *Si può essere tanto nudi e casti quanto vestiti e lussuriosi*. La salvezza e la moralità dell’uomo non sono certo affidate alla quantità di vestiti che la moda del momento suggerisce (imponi!) di indossare o levare.

BELLEZZA INTERNA E BELLEZZA ESTERNA

Tutti sanno che non c’è un’automatica corrispondenza tra “bellezza interiore” e “bellezza esteriore”. Eppure una certa corrispondenza dovrebbe esserci, e l’attuale medicina psicosomatica ha stabilito quanta reciproca influenza esista tra la mente e il corpo. La mente ha il potere di far ammalare ed abbruttire il corpo, pur in assenza di cause organiche. Ed insieme ha anche il potere di renderlo sano ed abbellirlo.

La caduta di capelli (tra le fonti primarie di bellezza) è spesso dovuta allo stress; il mancato sviluppo del seno della giovinetta può essere dovuto al suo voler rimanere bambina, al suo non voler crescere; ci sono brutti uomini che diventano belle donne e ci sono donne che diventano uomini e che si sono fatte crescere la barba. Questi esempi, certo un po’ estremi e non comuni, sono tuttavia reali (accadono realmente) e non sono affatto diavolerie esoteriche o miracoli. Donne oggettivamente bruttine, con l’aiuto di psicologi specializzati, hanno non solo ritrovato fiducia in se stesse ed acquisito maggior coscienza della propria femminilità, ma hanno altresì risanato il proprio corpo, il proprio aspetto esteriore (i brufoli spariscono, il seno s’ingrossa, i capelli e la pelle migliorano, l’espressione degli occhi e della bocca s’aggrazia ecc.).

È stato detto che l’uomo, fino a vent’anni, ha il viso che gli ha dato la natura, ma dai venti ai quaranta ha il viso che si è creato lui: la fisionomia esteriore cambia in base alle modificazioni interiori della mente, dell’animo, del cuore. Bellezza interiore e bellezza esteriore sono dunque più correlati di quanto non sembri a prima vista (senza per questo cadere nelle esagerazioni della vecchia

fisiognomica materialista). Ovviamente però, il mondo è pieno anche di casi di discrepanza tra il bell'aspetto e l'intelligenza, tra sanità fisica e sanità mentale. Una persona può essere tanto bella quanto ignorante: l'occhio attento però percepisce siffatta *stonatura* che porta a giudicare "meno bella" quella persona (e chi non vuole vedere in colui che ci interessa tutte le virtù sommate e nessun difetto?). E viceversa, una persona può essere brutta e intelligente, ed anche qui si ripete quella *stonatura* già nota a Virgilio: "il valore è più grato in belle membra".

Prendiamo casi storici famosi, incentrati sulla figura del filosofo. Socrate ad esempio, era scalzo e negligente nell'aspetto, contrariamente alla sua bellezza interiore, alla sua lucida coscienza morale ed alla sua eccelsa mente. Apuleio invece fu rimproverato perché troppo bello e curato per filosofare! Nella celeberrima "scuola di Atene" poi, che tutti abbiamo visto dipinta da Raffaello nelle Stanze Vaticane, in Diogene il Cinico (trasandato e sdraiato a terra con una ciotola a fianco) è rappresentato l'atteggiamento tipico del filosofo ellenico, tutto proteso a ridurre al minimo i bisogni e i piaceri del mondo. Ma tutte queste figure sono solo eccezioni, esagerazioni, errori, poiché l'ideale da perseguire invece è l'armonia tra l'interno e l'esterno della persona, tra la sua *sostanza spirituale* e la sua *espressione sensibile* (l'uomo dai nobili sentimenti parlerà in maniera esteticamente migliore del gretto; l'uomo bello e sano dentro, anche se povero, curerà meglio il proprio corpo, il proprio abbigliamento ed andamento). Anche l'uomo è a suo modo un'opera d'arte, un'opera esteticamente vivente, dove contenuto e forma non devono contraddirsi. Suona come "scherzo" e come "peccato" tanto il bello dalla testa vuota quanto il brutto con la testa piena.

ESTETICA DEL BRUTTO

Ma un brutto umano è davvero così brutto come appare? Immediatamente sì. Epperò l'uomo non si ferma davanti all'immagine (alla pel-

le), ma ha bisogno di ricostruire e di penetrare quell'immagine. Il più delle volte siamo noi che *abbruttiamo l'altro*, che proiettiamo cioè il brutto sulla pelle dell'altro. Ed ognuno non proietta sull'altro che se stesso, i propri sentimenti: io ti dichiaro brutto, ma in verità sono io quel brutto che inevitabilmente vede brutto! Viceversa: io ti dichiaro bello, perché ho buoni sentimenti, perché sono io stesso quel bello che "abbellisce ciò che mira" (come lo sguardo ingentile di Beatrice). Più in generale: per apprezzare i valori altrui bisogna averne di propri, altrimenti si finge, perché i valori altrui non possono invero essere neppure conosciuti (= ipocrisia, o meglio adulazione, detestabile vizio e turpe rapporto interessato, ben stigmatizzato dai *Caratteri* di Teofrasto, allievo di Aristotele, che ventiquattro secoli fa compilò un breviario di psicologia della personalità, che non ha niente da invidiare ai moderni trattati di psicanalisi).

Il brutto umano starebbe insomma nella mancanza di amore, di comprensione, di predisposizione. Giudicando l'altro negativamente io mi *auto-estranio* da lui, lo distanzio da me e lo pongo su un livello più basso (infimo). Al contrario sappiamo invece che, per una madre affettuosa e premurosa, il figlio è sempre bello, anche se oggettivamente assomiglia ad uno scarafaggio (come vuole un motto napoletano)! La bellezza non va dunque solo percepita (capacità sensoriali), ricreata o prodotta (capacità artistica), apprezzata (capacità critica, rievocativa, buon gusto), ma anche soprattutto *amata: diletto e affetto*. Senza amore la bellezza si riduce ad abbaglio, incanto, vanagloria. La bellezza umana invece deve essere *fattore di comunicazione, elemento di dialogo interpersonale, occasione di simpatia e benevolenza*. Non c'è cosa in natura che non lavori costantemente a rivelare, attraverso la bellezza, il valore dell'interiorità; e se l'interno manca, anche la bellezza esteriore si affievolisce fino a svanire (presto o tardi che sia), e tutto si tramuta in ineleganza di espressioni e di carattere, in atteggiamenti leggeri, sbrigativi, grezzi.

DIALETTICA DELLO SGUARDO

L'incontro complessivo di due bellezze umane, una volta accettata ed amata la figura corporea dell'altro, ha luogo in prima istanza *nel gioco degli sguardi*, dove ognuno risplende negli occhi dell'altro, dove ognuno contempla l'altro e si ricontempla attraverso lo sguardo riconoscente ed amante dell'altro. Se questo non accade, cioè se non si gioca reciprocamente a guardarsi (e quale più bel gioco!), allora ci si ribella e ci si sottrae ad ogni sguardo che pretende *oggettivare* (ridurre ad oggetto), che pretende rifiutare la soggettività del mio sguardo: io ti consento di guardarmi nella misura in cui anch'io posso guardarti (rifiuto del "voyeurismo"), ovvero nella misura in cui posso riguardarmi dal tuo sguardo.

DIALOGO E INTERSOGETTIVITÀ

In seconda istanza, l'incontro tra due bellezze umane avviene nel gioco delle *belle parole*, nell'apprezzamento del suono e della musicalità poetica della voce dell'altro, nel dialogo umoristico (di spirito), nella finezza e graziosità dei comportamenti, nella reciproca corrispondenza di parlare/ascoltare/tacere/interrogare. Due brevi osservazioni: l'interrogazione dell'altro va compiuta nella massima discrezione, lasciando all'altro la decisione di come e di quanto rispondere, ovvero la modalità di farsi conoscere offrendo la propria intimità spirituale, che è infinitamente più intima dell'intimità corporea (la nuda pelle). Nel dialogo va assolutamente bandita la famigerata *logorrea*, che è un'aggressiva intemperanza (lussuria) della parola. Ai disgraziati affetti da questa malattia, per la quale si ama smisuratamente e spudoratamente parlare (esprimersi) senza poi essere capaci di tacere, ascoltare ed imparare, va somministrata la lettura di Plutarco, *La loquacità*, nonché la lettura dell'abate Dinourat, *L'arte di tacere*.

Nell'autentica dialettica dell'interpersonalità, la persona non gioca all'amore, ma si gioca nell'amore, non si limita o diverte a contemplare

l'altro ma s'impegna nella costruzione di un *bel rapporto*. Solo qui l'altro può davvero manifestare e rivelare e donare tutta la sua bellezza, solo qui l'altro è in grado di conoscerla, apprezzarla e ricambiarla. La bellezza umana deve essere un patrimonio inesauribile di stimoli, deve essere feconda e produttore. L'interpretazione della bellezza dell'altro non può avvenire (fallisce) quando manchi l'onestà, la sincerità, la volontà del dialogo (il capire le ragioni dell'altro, pur dissentendo). Se tutto questo non entra in campo, allora la bellezza dell'altro non potrà mai apparire, e la sua presenza non rimarrà che qualcosa di superficiale ed insignificante.

Nota bibliografica

Per chi volesse approfondire questi temi, può vedere i miei volumi *Psicologia del corpo* (Roma 2004) e *L'arte spiegata a tutti* (Milano 2008).

Per altri volumi sullo stesso tema vedi:

R. BODEI, *Le forme del bello*, Bologna 1995.

U. ECO, *Storia della bellezza*, Milano 2004.

J. HILLMANN, *La politica della bellezza*, Bologna 1999.

D. PAQUET, *Storia della bellezza*, Milano 1997.

F. RELLA, *L'enigma della bellezza*, Milano 1991.

* * *

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)*; *Trattato filosofico sulla libertà (Mimesis)*.

“Dono” di Organi?

Marina Mariuzzi

REGALI, REGALI, REGALI, REGALI, REGALI

Quando decido di scrivere questo articolo siamo già in periodo natalizio. Negozi e vetrine straripano di cianfrusaglie dorate e luccicanti e di persone felicemente ansiose e affannate dal faticoso compito autoimposto di acquistare, impacchettare e infiocchettare qualsiasi oggettino in sé insignificante che, grazie al contesto festivo intensamente pubblicizzato, donerà un periodo di eccitazione a loro e provocherà un precario sorriso della durata di circa sei secondi (comprendendo la fase di insorgenza, pienezza e risoluzione) in chi se lo vedrà consegnare.

Mi tornano in mente quei regali che ci si scambia tra conoscenze formali o in ambienti di lavoro. La scelta si indirizza a qualcosa di anonimo, di generico, che possa andar bene a tutti, che non sia impegnativo, che poi si acquista in blocco e si impacchetta in serie. Il messaggio è il gesto stesso di regalare, non il contenuto! Ti regalo questo o quello perché è ‘giusto’ così, perché è nella norma sociale, perché così ho fatto il mio dovere. La partenza e l’arrivo sono IO, IO, IO e non TU e il nostro rapporto relazionale. Non c’è un NOI, ma solo un IO e un altro.

Però, è faticosa questa stagione di regali! Che cosa posso regalare a qualcuno che ha tutto o comunque se lo può comprare (e magari anche della taglia giusta!). Potrei tentare con un regalo personalizzato, dove si esprima la mia fatica di cercare qualcosa adatto ai gusti del destinatario. Ormai ‘fa moda’ la buona cucina, lo slow food, le primizie, il cibo raffinato. A chi ha tutto, è possibile regalare qualcosa che possa davvero sorpren-

derlo? Ancora una volta non m’interessa l’altro. Ciò che mi muove è il desiderio di fare qualcosa per me: essere brava a sorprenderlo!

Poi ci sono i regali ‘riciclati’. Quelli che hai ricevuto negli anni precedenti e, non sapendo che fartene, aspetti di rifilarli a qualcun... altro. Quando ricevi un regalo ‘riciclato’ come ti senti? Dipende probabilmente dalla tua autostima, dal rapporto che hai con la persona dalla quale l’hai ricevuto, dal fatto che magari proprio ti serviva assolutamente quella cosa lì, anche se è di ‘seconda mano’.

C’è anche chi ti regala qualcosa che non era neppure suo, qualcosa di un altro... o qualcosa che lui stesso aveva ‘a prestito’, o qualcosa di cui non ha più bisogno e, per coscienza ecologica, te lo passa perché non vada sprecato, buttato.

E quando questo dono deriva dallo sfruttamento di un altro essere umano, tale e quale uguale a me? Come posso accettarlo senza una riflessione etica in cui la mia stessa “umanità” è in gioco?

Cosa fa di un dono, un DONO?

È evidente che non posso “donare” ciò che non è mio, ciò di cui non posso liberamente disporre.

Pertanto è necessario puntualizzare quello che non può essere dono:

1. ciò che convenzionalmente “è da fare”, ciò che “è giusto fare”
2. ciò che riguarda qualcosa che non mi serve più
3. ciò che esige uno scambio.

E allora cosa rende “dono” un dono?

La gratuità: do qualcosa di mio, che mi appartiene e mi è “caro”, senza pretendere qualcosa in cambio, neanche l'autogratificazione. L'essenza del dono è l'assoluta “gratuità”.

A questo punto entriamo nel vivo del discorso: donare qualcosa del mio corpo; disporre di parti del mio corpo, intervenire sulla integrità fisica e psichica, sulla identità precipua della persona.

Tutto ciò implica decisioni morali, fisiche. Bioetiche.

Definizione di Bioetica

Gli anni '60 sono un periodo di gran fermento sociale e intellettuale. D. Callahan e W. Gaylin, uno filosofo e l'altro psichiatra, fondano negli USA l'*Institute of Society, Ethics and Life Science* per promuovere quella ricerca e discussione etica, che si profila urgente in vari ambiti: sanitario, legale, dei diritti umanitari, di libertà individuale, ecc.

Nel campo della ricerca bio-etica il riferimento d'obbligo è ancora oggi, universalmente, l'oncologo statunitense Van Rensselaer Potter¹ che nel 1971 pubblica alcuni suoi articoli su un argomento per il quale conia il neologismo “Bioetica”, un chiaro e voluto riferimento all'indissolubile interconnessione tra il sistema di valori scientifici e quello dei valori umani. Dello stesso periodo sono i risultati raggiunti dal *Kennedy Institute of Ethics* dell'U. di Georgetown (USA), istituito nel 1971, dove l'ostetrico olandese Andre Hellegers intuisce la necessità di un'etica propria allo studio delle scienze mediche e pubblica, insieme al teologo protestante Paul Ramsey, due dei primi testi di bioetica: *The Patient as a Person* e *Fabricated Man*.

Si susseguono i tentativi per arrivare a una definizione condivisa. L'*Encyclopedia of Bioethics* del 1978 curata da W.T.Reich², propone la definizione di bioetica come l'applicazione in ambito biomedico dei principi dell'Etica tradizionale evitandone, quindi, una rielaborazione. Sembra si possa affermare che ancora oggi questa sia la

definizione più adottata: la bioetica viene intesa come l'applicazione dei principi morali alla condotta umana in ambito delle scienze della vita.

È lecito, qui, l'obiezione che le scienze, pur essendo o forse proprio perché sono un sapere scientifico, cioè tentano un'obiettività sperimentale, non possono comprendere la totalità delle conoscenze sulla persona, che include invece anche un sapere qualitativo, etico. La persona è un individuo unico e irripetibile, strutturalmente dinamico i cui valori riflettono la sua auto-comprensione e la sua responsabile libertà.

Fondamentalmente sono due le scuole di pensiero etico/filosofico/antropologico/ecc., tradizionalmente contrapposte che sottendono a due diverse visioni:

- quella relativista della QUALITÀ della vita che riconosce l'autonomia del singolo bilanciata dalle esigenze della comunità;
- quella assolutista della SACRALITÀ della vita che si appella a leggi universali e immutabili³.

La bioetica laica si muove all'interno del paradigma della “qualità” e disponibilità della vita, sostenendo che a essere importante non è la vita in quanto tale, ma la sua qualità, e che l'unico soggetto giudice della propria vita è l'uomo stesso. L'utilitarismo vorrebbe massimizzare la qualità della vita.

La bioetica cattolica guarda all'indisponibilità e alla “sacralità” della vita, sostenendo che l'uomo, come non è l'autore dell'origine della propria vita, così non ne è il suo “proprietario”. Non esclude il concetto di “qualità” della vita, ma ritiene primario il criterio della sua sacralità. Secondo la chiesa cattolica non tutti gli organi sono eticamente donabili. Sono esclusi l'encefalo e le gonadi che, assicurando l'identità rispettivamente personale e sessuale, sono organi in cui prende specificatamente corpo l'unicità inconfondibile della persona⁴. La bioetica cattolica, personalista, sostiene che ciascun individuo umano ha il diritto alla vita, intendendosi come individuo l'uomo dal concepimento (naturale) alla morte (naturale)⁵. Afferma inoltre che “È moralmente inammissibile provocare direttamente la mutilazione invalidante

o la morte di un essere umano, sia pure per ritardare il decesso di altre persone”⁶.

Maria Chiara Tallacchini, professore ordinario presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università Cattolica di Piacenza, sottolinea l'espropriazione che sta avvenendo con l'istituzionalizzazione e la burocratizzazione della Bioetica. La persona è alienata, allontanata dalle scelte personali che sono demandate ai comitati di esperti e alla legislazione che deciderebbero cosa è giusto e cosa non lo è⁷.

In una società pluralista e multietnica diventa necessario ottenere il consenso su norme etiche condivisibili. La sfida maggiore è raggiungere un accordo a livello internazionale dove la ricerca tecnico-scientifica, la discussione filosofico-etico-giuridica, l'economia, la politica e le esigenze personali degli individui s'intersecano nella ricerca continua di un equilibrio.

BREVE STORIA DEI TRAPIANTI

La Basilica di Bitonto, provincia di Bari, inaugurata nel marzo del 1973 custodisce le reliquie delle braccia dei santi **Cosma e Damiano**, martiri del 303 detti anche “santi medici”, protettori di chirurghi, farmacisti, parrucchieri e dentisti. I loro attributi distintivi sono la palma e gli strumenti chirurgici. La tradizione riferisce il culto dei due fratelli gemelli medici e delle loro prodigiose guarigioni sempre rese completamente gratuitamente nei confronti di tutti i bisognosi di cure. Uno dei loro più celebri miracoli che la tradizione tramanda fu quello di aver sostituito la gamba ulcerata di un fedele con quella di un etiope morto di recente.

L'inizio della storia dei trapianti, invece, si fa risalire al primo '900, quando si mette a punto la tecnica di congiungimento dei vasi sanguigni e si tentano i primi esperimenti su animali. Il successivo perfezionamento della tecnologia e la possibilità dell'espianto da cadavere a cuore pulsante fa esplodere il business in tutto il mondo. Siamo negli anni '60 del secolo scorso.

Solidarietà e rispetto della vita propria e altrui sono davvero valori universali in occidente?

I costi sanitari lievitano, i trapianti alimentano la speranza d'immortalità e diventano un'operazione sempre più frequente. Dal punto di vista tecnico, l'unico problema è rappresentato dal rigetto 'a senso unico'. Solo il corpo del ricevente, e non l'organo impiantato, reagisce violentemente difendendosi dall'invasione medico-tecnologica e rifiuta l'organo impiantato riconoscendolo come estraneo⁸. La ricerca odierna è ancora concentrata sulla possibilità di evitare questo rigetto. Attualmente gli esperimenti s'indirizzano a trapianti d'organo su suini transgenici e modificazioni del loro DNA nel tentativo di 'insegnare' a non riconoscere come estraneo l'organo impiantato.

Fin dall'inizio s'intuisce l'urgenza della necessità di riflettere su questa corsa all'onnipotenza della scienza e sui valori etici che invece dovrebbero regolarla⁹. Nel 1964 la comunità medica internazionale formula un proprio codice deontologico: una “*Raccomandazione a guida dei medici nella ricerca clinica*” (dichiarazione di Helsinki). Negli anni '70 Watson¹⁰ scopre le strutture del DNA e nel 1978 viene realizzata la prima fecondazione in vitro. Le tecniche di trapianto d'organo si sviluppano vertiginosamente e i costi sanitari, casualmente, esplodono nello stesso periodo.

I chirurghi dei trapianti sono visti, come Cosma e Damiano, i 'dottori dei miracoli'. L'opinione pubblica li esalta dimenticando le trasgressioni perché il progresso, il tentativo di superare i limiti, lo richiedono. E così il 3 dicembre 1967 Christian Barnard asporta il cuore di un paziente ancora in vita (al tempo, il criterio di morte è l'arresto cardiocircolatorio) e il 5 agosto 1968 si stabilisce un nuovo concetto di morte: il protocollo di Harvard definisce morte, la morte clinica. È lo standard neurologico, quello che meglio risponde alle esigenze della chirurgia dei trapianti. Fino allora il criterio per decretare la morte di un soggetto è stato l'arresto cardiocircolatorio. Nel 1968 la Harvard Medical School insieme con un gruppo di esperti di bioetica, chirurghi e religiosi stabilisce con una nuova procedura, il protocollo di Harvard, i criteri di vita e di morte che la comunità scientifica internazionale ancora oggi

ufficialmente condivide: la perdita irreversibile di qualsiasi funzionalità cerebrale e l'impossibilità di respirazione autonoma fa spostare il concetto di morte dal cuore al cervello.

Oggi sappiamo che l'attività cerebrale non si estingue completamente quando, secondo il protocollo di Harvard, si decreta la morte clinica. La morte biologica avviene quando l'organismo cessa di essere un tutto, il PROCESSO di morire termina quando tutto l'organismo giunge a completa necrosi, mentre il MOMENTO della morte corrisponde alla soglia oltre la quale non è possibile un ritorno alla vita. Pur essendo questo momento irreversibile, le tecniche di medicina intensiva odierne possono supplire quasi indefinitivamente alla perdita di funzioni cerebrali posponendo a un momento successivo l'accertamento di morte. È il caso di donne gravide alle quali viene mantenuta una funzionalità minima del sistema nervoso a livello spinale per consentire la 'maturazione del feto', così da poter dire che ciò è bene primario. È utilizzata per brevi periodi anche nei donatori-cadavere in attesa di espanto per consentire le procedure di assegnazione degli organi senza rischio del loro deterioramento.

La proposta di riesaminare il protocollo di Harvard dopo 40 anni di innovazioni tecnologiche è stata contestata al Workshop internazionale di Viareggio del 24 settembre 2009 su "Morte cerebrale e donazione di organi. Etica e scienza a confronto". Il paradosso sta nel fatto che proprio queste tecnologie permettono l'immortalità 'tecnica': i supporti meccanici consentono al cuore di continuare a pulsare. Infatti la contrazione del muscolo cardiaco non è determinata dall'encefalo, ma può essere mantenuta da una sufficiente ossigenazione. La difficoltà e i timori nel concordare una definizione internazionale del criterio di morte è collegata alla possibile traslazione in altri campi (inizio vita, embrioni, ecc) e perciò la sua determinazione non è così semplice come potrebbe sembrare. Resta da dire che la comunità scientifica non pretende neppure di poter fornire criteri assoluti, ma solo quelli che sono pertinenti alla sua finalità: distinguere una persona da un cadavere¹¹.

La complessità della materia richiede ormai un apporto multidisciplinare: diritto, economia, psichiatria, filosofia morale, teo/antropo/socio/psico/bio/eco - logia...

Trapianti d'Organo Fonte di Disturbi Psichiatrici

Da osservazioni cliniche condotte in numerose istituzioni italiane ed estere, si giunge a dover ammettere una correlazione significativa tra il trapianto di organi e l'insorgenza di disturbi psichiatrici. Sembra esserci corrispondenza anche tra il tipo di organo trapiantato e il disturbo insorto. Un cuore trapiantato porterebbe a un delirio mistico (sensazione di morte e risurrezione), un rene o il fegato provocherebbero una sindrome persecutoria, mentre i deliri auto lesivi (auto accecamento) sarebbero il prezzo per delle cornee nuove. L'atteggiamento tipico del trapiantato oscilla, di solito, tra due poli: la tendenza a identificarsi con il vissuto del donatore o, al contrario, la tendenza al rifiuto dell'organo poiché estraneo alla propria storia.

Il trapianto necessita di un aggiustamento e integrazione del senso di sé, dell'identità del soggetto e a volte ciò non avviene. Il verificarsi di sindromi psichiatriche post trapianto "ha acceso i riflettori sulla necessità di più mirati controlli psichiatrici di tipo preventivo per la valutazione dei candidati al trapianto: un evento così eccezionale in soggetti già predisposti può scatenare patologie psichiatriche anche con gravissime conseguenze"¹². Altre evidenze che promuovono maggiore cautela nell'attuazione dei protocolli per i trapianti d'organo sono riportate dall'ambiente nordamericano¹³. È ormai possibile identificare le tipologie di disordini psichiatrici che più frequentemente sono associati ai diversi tipi di trapianto¹⁴. Un discorso a parte sarebbe necessario per approfondire la questione etica legata alle liste di attesa e ai criteri di assegnazione degli organi disponibili. Un esempio per tutti è tratto dalle statistiche sui trapianti di fegato: quelli effettuati sono richiesti

prevalentemente a causa di cirrosi dovuta ad alcolismo. Spesso il trapiantato ricade nell'abuso di alcool¹⁵.

Già da decenni una branca della psichiatria si è specializzata nel trattamento di disturbi psichiatrici pre/post trapianto. Numerosi ospedali italiani hanno inserito programmi di assistenza psicologica alle parti coinvolte (donatore e suoi familiari, ricevente e suoi familiari) con una più cauta valutazione dei risultati dei colloqui psico-sociali e psichiatrici che precedono l'eventuale iscrizione alla lista di attesa. È fondamentale condividere l'approccio olistico: la persona è un'entità mente-corpo. Privarsi di un organo o accettarne l'impianto porta profonde ripercussioni sul piano biologico, immunologico, relazionale, psicologico, affettivo che richiedono la capacità di ricomporre un'immagine unitaria e integrata del sé. La prospettiva futura del post-trapianto non è di remissione completa, ma di continua e perenne dipendenza da farmaci, complicanze e controlli medici. Una visione realistica della vita e del suo termine contribuisce a un migliore equilibrio psichico. ...per i miracoli ci stiamo attrezzando!

COMPRARE O DONARE?

1956. "È fuor di dubbio che possano verificarsi gravi abusi se si esige una retribuzione, ma sarebbe esagerato giudicare immorale qualsiasi accettazione o esigenza di retribuzione (...) è un merito del donatore rifiutare il compenso, ma non è necessariamente una colpa accettarlo"¹⁶. L'OMS¹⁷ riconosce che il traffico di organi rappresenta una realtà globale preoccupante alimentata dalla crescente domanda da parte di una società in cui si promuove l'idea di eternità. Ha stimato che un quinto dei reni oggi trapiantati nel mondo sono forniti da trafficanti senza scrupoli. Non è neppure necessario adattarsi a un turismo dei trapianti perché gli organi possono essere consegnati direttamente alla clinica della città del ricevente. L'Osservatorio Globale sulla Donazione e Trapianti creato dall'Organizzazione Mondiale

della Salute (OMS) fornisce, consapevole dell'effettiva sotto-stima dei dati forniti, la cifra di quasi 100.000 pazienti che, a livello mondiale, ricevono ogni anno trapianti di organi (65.000 reni, 200.000 fegati e 5.300 cuori).

Nancy Scheper-Hughes, professore di Antropologia all'U.di Berkley (California-USA) è anche direttore della ORGANS WATCH, o.n.g.¹⁸ fondata nel 1999 e presente in vari paesi del mondo. Collabora con l'Organizzazione Mondiale della Sanità, il Congresso degli USA e il Consiglio Europeo. Il suo lavoro di antropologa ha favorito l'emergere della conoscenza di una rete mondiale di traffico di organi e tessuti da vivo e da cadavere¹⁹. Dalla sua ricerca è emersa una rete che comprende cacciatori di organi 'locali', brokers con il ruolo di mediatori con il crimine organizzato e clienti (cliniche, medici o malati)²⁰ le cui richieste non sono legate a questioni di vita o di morte, ma piuttosto a una disponibilità di ricchezza tale da permettere loro di non aspettare in lista d'attesa e respingere un organo espuntato da cadavere²¹.

Alcune nazioni ritengono che per contrastare il traffico illecito di organi e tessuti umani sia necessaria, se non sufficiente, la sua regolamentazione. Singapore, ricca città-stato dell'Asia con 4.600.000 abitanti, nel marzo 2009 diventa il terzo stato, dopo Iran e Arabia Saudita, ad approvare una legislazione per la compravendita di organi²². Paesi, come l'Italia, promuovono la collaborazione medico-sanitaria con altri stati del Mediterraneo e Asia Minore. Nel gennaio 2008 rappresentanti dell'Asia, Europa e USA hanno redatto la "*Taipei Recommendation*", un documento che tenta di arginare questo sfruttamento dell'uomo sull'uomo, questa cannibalizzazione di cadaveri²³.

LA SITUAZIONE IN ITALIA

L'AIDO è l'Associazione Italiana per la Donazione di Organi; si è costituita nel 1973 e attualmente ha sede a Roma. Raccoglie i donatori volontari di parti del proprio corpo dopo la morte

e promuove attività connesse alla donazione di organi. Recentemente ha commissionato una ricerca condotta in Emilia Romagna con la finalità di individuare tecniche 'più efficaci ed efficienti' per convincere più persone a donare i loro organi. I risultati resi pubblici da AIDO²⁴ rilevano che l'80% degli 80.000 soggetti intervistati conoscono l'associazione e che di essi solo il 38% esprime un giudizio positivo. Le resistenze alla donazione emergono nelle seguenti percentuali:

- 34,8% Non sono preparato in questo momento, mi preoccupa, mi spaventa, non voglio pensarci, mi è impossibile pensarmi al momento del trapasso senza una parte di me.
- 17,6% Sono favorevole ma non posso dare l'autorizzazione essendo malato o non più giovane.
- 8,5% Se si arriva ad abusare di questa procedura tutto può sfuggire di mano: la donazione

diventerebbe una prassi abituale e non più frutto di una decisione personale.

- 8,5% Mi sembra una cosa immorale: una persona dovrebbe gioire della morte di un altro.
- 8,0% Sono convinto della sua validità ma non mi fido delle Istituzioni.
- 6,1% Sono contrario.

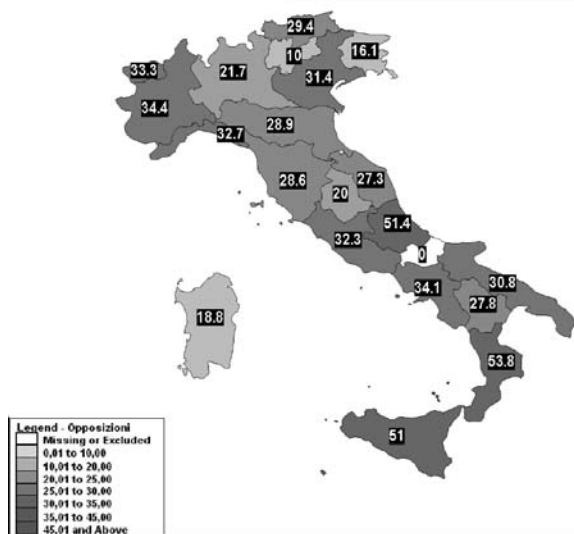
Nel sito web dell'AIDO sono disponibili tra le statistiche nazionali, quelle sull'attività di prelievo e trapianto in Italia. I donatori cadavere effettivi sono stati 1.206, quelli utilizzati 1.093. Una media di 21,2 per milione di popolazione (pmp) per i donatori effettivi e una media di 19,2 per i donatori utilizzati contro una media europea di 18,8 pmp. Il Friuli Venezia Giulia è in testa con il 32,9 pmp. Maglia nera alla provincia autonoma di Bolzano con il 6,5 pmp.

SIT - Sistema Informativo Trapianti

*Dati preliminari al 31 Ottobre 2009

Attività donazione per regione - Anno 2009*

% Opposizioni alla donazione



REGIONE	2009*	2008	diff
Prov. Auton. Trento	10,0%	0,0%	10,0%
Friuli Venezia Giulia	16,1%	25,0%	-8,9%
Sardegna	18,8%	34,7%	-16,0%
Umbria	20,0%	22,2%	-2,2%
Lombardia	21,7%	25,5%	-3,8%
Marche	27,3%	36,2%	-8,9%
Basilicata	27,8%	47,6%	-19,8%
Toscana	28,6%	31,9%	-3,3%
Emilia Romagna	28,9%	33,3%	-4,4%
Prov. Auton. Bolzano	29,4%	0,0%	29,4%
ITALIA	30,5%	32,6%	-2,1%
Puglia	30,8%	35,0%	-4,3%
Veneto	31,4%	21,6%	9,8%
Lazio	32,3%	27,8%	4,5%
Liguria	32,7%	28,0%	4,7%
Campania	34,1%	46,8%	-12,7%
Piemonte - Valle d'Aosta	34,4%	28,6%	5,9%
Abruzzo - Molise	48,7%	44,6%	4,1%
Sicilia	51,0%	51,8%	-0,8%
Calabria	53,8%	38,3%	15,5%

FONTE DATI: Dati Reports CIR

Il gioco dell'oca. La città di Modena pensa ai bambini, pensa al futuro. Sceglie un "gioco dell'oca" on line: a "Trapiantopoli" vince chi si laurea in medicina e raccoglie 20 sacche di sangue con il videogioco che ti prepara a diventare futuro donatore di organi. Basta avere un computer ed entrare nel sito del comune per avviare il gioco. Per vincere bisogna essere più bravi del cattivo antagonista virtuale che non capisce il valore del dono dei propri organi. Tra le finalità vi è l'impegno di contrastare l'innalzamento dell'opposizione ai trapianti registrata in Emilia Romagna.

CONCLUDENDO

Nel sito web <http://www.salute.gov.it/servizio/datisi.jsp> è visibile una semplificazione schematizzata del complesso processo di donazione e trapianto. La pagina si chiude con la sicura affermazione dal tono incontestabile:

"È importante sottolineare la complessità del processo di trapianto, resa tale anche dalla velocità con cui devono essere espletate le varie funzioni da parte di un'organizzazione efficiente e preparata: gli organi, infatti, una volta prelevati deperiscono in fretta.

Il trapianto è una terapia efficace, in grado di restituire qualità di vita e una piena riabilitazione sociale".

A questa citazione desidero contrapporre quella del filosofo tedesco Hans Jonas:

"Per tutelare l'integrità dell'uomo (...) si dovranno apprendere nuovamente il rispetto e l'orrore per tutelarci dagli sbandamenti del nostro potere"²⁵.

REGALI, regali! Cosa mi regalo a Natale?

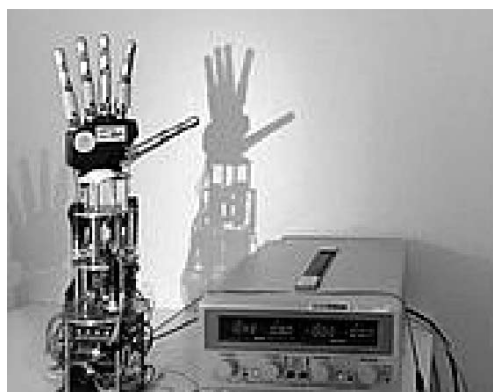
Mi piace indossare qualcosa che era di mia madre. Sento che affiora un malinconico, affettuoso, piacevole ricordo. Nel pensare che un giorno mia figlia, forse, farà lo stesso m'illudo che



Claudia Mitchell, è la prima donna al mondo ad avere un braccio bionico, gioiello della tecnologia delle protesi americana, frutto di vent'anni di ricerche: lo muove con il pensiero. Repubblica, dicembre 2006.

io stessa esisterò ancora, ancora, ancora, ancora, finché ci sarà qualcuno che mi ricorderà.

Un trapianto d'organo no, non è proprio la stessa cosa. Sapere che il mio cuore non è il mio cuore, ma è stato prelevato dal cadavere di



La mano bionica realizzata dalla Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa (Ansa). Corriere della sera 19.10.2009.

un giovane morto nell'incidente riportato nella cronaca del quotidiano di ieri... Lavarmi il viso con la mano di un altro... Credo mi farebbe un altro effetto. Mi chiederei se sono veramente io o è una parte dell'altro che vive in me. Forse i parenti dell'altro mi verrebbero a trovare e mi guarderebbero cercando nella 'mia' cornea lo sguardo dell'altro.

Brrr!

Nevica! Per questo Natale mi regalo un panettone, e poi ci penso su! Sono cresciuta con il *six million dollar man* e la *bionic woman* degli anni settanta nordamericani e quelle, oggi, sono reali possibilità della scienza. Chissà!

P.S. - PRIMO TRAPIANTO DI CERVELLO IN USA

Eccezionale intervento al Resurrection Hospital di Sacramento. Duro monito del Papa: "L'uomo non cerchi di imitare Dio".

Finalmente l'uomo ha superato anche l'ultima barriera della medicina: il trapianto di cervello. L'eccezionale intervento, fino ad oggi soltanto immaginabile, è stato eseguito per la prima volta al mondo dal professor John Brain, responsabile del programma trapianti del Resurrection Hospital di Sacramento. Il paziente è una giovane donna di colore, della quale, al momento, non sono state rese note le generalità, a causa delle ferree regole sulla privacy vigenti negli Stati Uniti. Anonimo anche il donatore, del quale si conosce soltanto il sesso femminile. Lo staff chirurgico-trapiantologico dell'ospedale californiano, centro d'eccellenza per i trapianti multipli di cuore, fegato e rene, ha lavorato a pieno ritmo per 15 ore, alternando in sala operatoria due equipe mediche (oltre a quella del professor Brain, anche il gruppo guidato dal professor Heart Book), con una tecnica innovativa, che si basa sulla capacità delle cellule cerebrali di rigenerarsi. Ora, si tratta di aspettare, e vedere se la paziente supererà le prime 72 ore, giudica-

te le più rischiose per le possibilità di rigetto. La paziente – che può puntare ad avere una vita “pressoché normale” – verrà sostenuta da una terapia farmacologica antirigetto, e da uno staff di psicologi che avranno il compito di assisterla nella presa di coscienza della “nuova realtà”, come l’ha definita il dottor Who, responsabile del centro psichiatrico del Boston Healthcare Institute, a capo del team di psicoterapeuti. L'intervento di ieri terminata alle 23 ore locali (le otto del mattino in Italia) pone la chirurgia americana ai vertici in campo internazionale, e dischiude le porte per ulteriori scoperte e applicazioni in campo medico e chirurgico. L'eco mediatica dell'operazione ha fatto subito il giro del mondo, suscitando reazioni entusiastiche da parte dei politici e della comunità scientifica, che ha già proposto il professore Brain per il premio Nobel per la medicina. Dure critiche dalla Santa Sede. Benedetto XVI ha bollato l'intervento come un “tentativo dell'uomo di imitare Dio”, mettendo in guardia sui pericoli che possono derivare delle “manipolazioni della sede dell'anima”. Alle parole del Pontefice ha fatto eco un comunicato dell'associazione mondiale dei Medici cattolici, che annunciano una moratoria internazionale sui trapianti di cervello, chiedendo che l'Onu sia investita della questione. Sicuramente, con lo straordinario intervento di ieri notte, inizia una nuova era per la medicina, come lo fu quella inaugurata dal primo trapianto di cuore effettuato dal sudafricano Christian Barnard 40 anni fa. La nuova tecnica trascinerà inevitabilmente con sé polemiche sull'opportunità “etica” di trapiantare un organo così particolare, considerato dai credenti sede dell'anima. Per alcuni si tratterà solo di discutere se creare dei “Frankenstein”, ma – come ha affermato orgoglioso il governatore dello Stato della California, Arnold Schwarzenegger – il progresso della scienza è inarrestabile.

Fonte: Tecnoscienze. Los Angeles (dal nostro corrispondente). 1° aprile 2009.

Note

- (1) *Op. cit. in Bibliografia.*
- (2) *Bioetica è lo studio sistematico delle dimensioni morali – inclusa la visione, la condotta e le politiche – delle scienze della vita e della salute, utilizzando varie metodologie etiche e con un'impostazione interdisciplinare. Reich W.T. Encyclopedia of Bioethics. 1995 Mac-Millian. New York. p XXI.*
- (3) GIOVANNI FORNERO. *Bioetica cattolica e bioetica laica, Mondadori, Milano, 2005.*
- (4) *Carta degli operatori sanitari, n. 88.*
- (5) *Complicato addentrarsi nella definizione di "naturale".*
- (6) CCC 2296.
- (7) *"The major assumptions of this construction are the following: values involved in technoscientific policies may be rationally clarified by experts' ethical judgments; and, equally, experts' ethical opinions may represent citizens' values. Thus, not only are citizens alienated from political choices about science and technology, but they are also told that this correctly happens because rational, ordered, and unbiased committee procedures may efficiently replace their personal concerns about the directions taken by innovative technologies. Seminario Internazionale 'The Knowledge Society Debates'. Gennaio 2009. India.*
- (8) *A conferma, il trapianto di reni tra gemelli identici del dicembre 1954 che non produsse reazioni di rigetto.*
- (9) *L'altro stimolo di riflessione etica veniva dal processo di Norimberga sull'uso di soggetti umani per la ricerca scientifica ha portato alla dichiarazione ONU sui diritti dell'uomo (1948) e alla necessità di una libera autodeciduzione (consenso informato).*
- (10) *Watson stesso chiederà al governo americano un intervento legislativo per regolamentare la ricerca genetica.*
- (11) PROCACCIO, DONADIO, BERNASCONI, COSTA (2009).
- (12) *Congresso nazionale della Società italiana di psicopatologia - Roma - 2004 Guido Zamperini. ANSA.*
- (13) *... We found that the specialized knowledge of **mental health** clinicians and physicians, committed to the evaluation and management of transplant recipients, is **essential** for the optimal care of these patients who require a life-long regimen of immunosuppressive medication and dependency on the transplant team. Critical issues requiring psychiatric input are **frequently encountered** in the following areas (1) patient selection and informed consent; (2) recognition and pre-transplant treatment of psychiatric disorders; (3) substance or alcohol abuse; (4) compliance with medical regimens; (5) post-transplant psychosis; and (6) immunosuppressive/psychiatric drug-drug interactions. (Surman, Cosimi, Di Martini 2009).*
- (14) *Organ transplant candidates and recipients are at elevated risk for significant psychiatric symptoms and diagnosable psychiatric disorders. The development of psychiatric symptoms in transplant patients can reflect the exacerbation of a pre-existing disorder or the development of a new onset disorder. **Mood and anxiety-related disorders** are the most common psychiatric illnesses, although **delirium and cognitive** impairment are also often experienced by many transplant patients. In subpopulations of transplant recipients with histories of **substance abuse or dependence** (e.g. patients with alcoholic liver disease or hepatitis C) the risk for relapse remains a concern. There has been increased recognition of **post-traumatic stress disorder**. (Di Martini Crone, Fireman, Dew 2008).*
- (15) MARTINI ET ALL. *The Transplant Patient. Biological, psychiatric and ethical issues in organ transplantation, U. of Cambridge, UK, 2000.*
- (16) PIO XII. *Discorsi ai Medici, 1956. La citazione si riferisce a trasfusioni di sangue e dono di cornea.*

- (17) *TRAFFICO ORGANI: un problema in crescita nel mondo*. 29/01/2009.
- (18) *Organizzazione non governativa*.
- (19) *Una rete scoperta nelle indagini è incentrata sul traffico di tendini da cadavere che origina in Corea del Sud per supplire alle richieste del mercato nord-americano*.
- (20) *“A volte, come accade in certi villaggi della Moldavia, a queste persone viene promesso un lavoro in Turchia e una volta là finiscono nelle mani di un ‘broker’ che li informa che il loro lavoro consiste nel vendere un rene, se vogliono tornare a casa vivi, in Moldavia. In questi casi”, sottolinea Scheper-Hughes, “esiste una vera e propria mafia che, con coltelli e pistole, costringe queste persone a sdraiarsi sulla tavola operatoria*.
- (21) *Spesso l’inganno è perpetrato non solo nei confronti di chi vende, ma anche di chi compra: “viene loro detto che chi vende è in buona salute”, mentre i più non hanno i requisiti che lo renderebbero idoneo, in ambito legale, alla donazione di organi. Spesso finiscono per soffrire di patologie renali che sopravvengono al trapianto. Ai pazienti in dialisi che vengono contattati viene proposta di “Lasciar perdere la dialisi, non aspettare l’organo di un morto, vieni con noi e ti procureremo un organo fresco”*.
- (22) *AVVENIRE*, 28.01.2007, *Organi in vendita. Business mondiale*.
- (23) *CORRIERE DELLA SERA*, 12.03.1992, *Nel manicomio di Mercedes, 120 Km da Buenos Aires, il prof. Sanchez Cana, psichiatra e chirurgo, insieme con alcuni dei suoi collaboratori, da anni assassinava migliaia di ammalati psichiatrici per rifornire di organi per trapianti, oltre che di sangue e plasma, gli ospedali di Buenos Aires*.
- (24) *da ARCOBALENO / sett.* 2009.
- (25) *JONAS H.* *Il principio di responsabilità* Einaudi, Torino, 1990, pag. 287.

Bibliografia

- www.aido.it
www.trapianti.ministerosalute.it
- COMA PROFONDO**, regista Michael Crichton 1978.
- COSMACINI G.** *Storia della medicina e della sanità in Italia*, Laterza, Bari 1995.
- FRATI F. e GIULIERINI P.** *Medicina Etrusca: alle origini dell’arte del curare*, Calosci-Cortona, 2002.
- GALIMBERTI U.**, *Il Corpo*, Feltrinelli, Milano, 1983.
- HUXLEY H.**, *Il mondo nuovo - Ritorno al mondo nuovo*, Oscar Mondadori, Milano, 1991.
- JONAS H.**, *Il principio personalità. Un’etica per la civiltà tecnologica*. Einaudi, 1997.
- LAPIERRE D.**, *La città della gioia*, Mondadori, 1985.
- MANCUSO V.**, *La vita autentica*, Cortina, Milano, 2009.
- PONTIFICIO** Consiglio della Pastorale per gli Operatori Sanitari, *Carta Degli Operatori Sanitari*, Città del Vaticano, 1994.
- VAN RENSSLAER P.**, *Bioethic: A Bridge to the Future*, Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall, 1971.

* * *

Marina Elena Mariuzzi: laureata in Psicologia presso la York University di Toronto (Canada), ha conseguito il Magistero in Scienze Religiose presso l’ISSR di Udine con una tesi in Teologia Morale dal titolo *Malattia Mentale Grave e Sessualità*. Collabora con diverse associazioni regionali nella realizzazione di progetti per la promozione e tutela della salute mentale, con il centro ecumenico *La Polse di Cougnes* di Zuglio (UD) e con l’Università della Terza Età di Tolmezzo dove conduce incontri di psicologia della religione ed ecumenismo.

Discorso sulle cose antiche.

Il bucranio di Cravero nelle Valli del Natisone

Aldina De Stefano

‘Il filosofo non deve falsificare, mediante una fittizia articolazione deduttiva e dialettica, le cose e i pensieri ai quali è giunto per un'altra strada...

Non si dovrebbe né dissimulare né snaturare la maniera in cui effettivamente ci sono venuti i nostri pensieri’.

F. Nietzsche

Lungo la tortuosa strada che conduce a Stregna, sono in macchina con amici.

Lo sguardo mio e di Dario, sulle Valli del Natisone, è incantato.

Quello degli amici, nativi delle Valli, somiglia invece ad un doloroso disincanto.

Dico che vorrei tornare in un paese, ma non ricordavo quale, dove c'era un grande teschio di animale appeso su di un lungo bastone proprio nella curva che porta alle prime case. Mi ricordava un quadro di Picasso, no, non Guernica – dove comunque c'è il toro – ma un'altra opera che raffigura un cranio con le corna, simile a quello di...ma come si chiama quel paese?

‘Cravero! Vuoi che ci andiamo adesso?’

‘Magari’.

Improvvisa deviazione a sinistra, e sù, sempre più sù.

Deriva da qualcosa Cravero?

Laconicamente, Eddi dice che *krava* in sloveno significa mucca.

Cravero. *Krava*: sfvacca, mucca – nel mio vocabolario di sloveno¹.

È singolare come nelle librerie si trovino vocabolari di cinese, russo, arabo, ma di sloveno pochi!

Mucca. Questo teschio però ha le corna. Sembra più un bue. Bove, maschio.

Remo scatta una fotografia:



Fig. 1. Bucranio di Cravero, foto di Remo Rucli.

Bucranio: *sm* motivo ornamentale architettonico, consistente in un teschio di bue; deriva, pare, dall'uso antico di appendere i crani degli animali sacrificati attorno all'ara o sull'alto dei templi².

Nessuno sembra interessato alle mie associazioni. Parliamo d'altro. Ridiamo.

Voglio tentare di risalire al significato originario di quell'immagine (messa lì per caso? da chi? perchè? quando?).

Percepisco, negli amici, un'affettuosa indifferenza. Legittima.

Io comunque ne sono incuriosita e affascinata. Seguo il flusso di un mio pensiero. Cosa vorrà narrare, raccontare, mostrare, o ricordare questo simbolo apparentemente raccapricciante? Se è un simbolo, e credo lo sia, rimanda di certo a qualcos'altro, e forse a totalmente altro. Per sua natura, il simbolo è manifestazione visiva della memoria. Che legami ha con il passato, con la storia, con il mito, con arcaiche credenze popolari?

Come fosse un reperto archeologico, vorrei dissepellirlo dalle incrostazioni dei secoli, e restituirlo alla dinamicità del suo linguaggio. Una sorta di ri-creazione. C'è stata, in passato, qualche simile rappresentazione?

A casa sfoglio alcuni testi di archeomitologia.



Fig. 2. Vaso di pietra a forma di testa di toro, animale sacro della religione minoica, Piccolo Palazzo di Cnosso. Sakellarakis p. 35³.



Fig. 3. Periodo subminoico (1100-1000 a.C.). Tre teste di buoi, che tirano un carro di forma astratta. Sopra, li guida una figura. Questo manufatto è considerato un oggetto cultuale. Sakellarakis p. 97⁴.



Fig. 4. Figura di antenato. Teschio decorato. Isole Marquesas, Polinesia francese⁵. Neumann, tav. 75.

È lo spirito guardiano degli antenati, una forza spirituale che collega mondo dei morti e mondo dei vivi. Un simbolo ancestrale del culto dei morti tipico delle società arcaiche nelle quali la vita era strettamente connessa con la morte (non c'è vita senza morte) ed i simboli assumono in sé, insieme, elementi positivi e negativi.

‘La differenza tra l'uomo delle società arcaiche e tradizionali e l'uomo delle società moderne, consiste nel fatto che il primo si sente solidale con il cosmo e con i ritmi cosmici, mentre il secondo si considera solidale solamente con la storia’⁶.

Certo, anche per l'uomo delle società arcaiche il cosmo ha una storia, ma è una storia sacra, ripetibile attraverso i miti.

Iside allatta Horus. Seno e latte sono simboli di nutrimento. La religione gioiosa di Hathor era diffusa in tutto l'Egitto. Nelle molte leggende e miti, era al tempo stesso madre e figlia del sole, leonessa e mucca, donna e albero, Dea degli inferi e Signora del cielo. Come Ishtar, esprimeva tutte le potenzialità femminili. Hathor è spesso raffigurata come mucca alata che dà la nascita al creato.

Dea del mondo sotterraneo, presiedeva le nascite, era lo spirito tutelare di tutte le femmine umane e animali, e protettrice di tutti i piaceri. I Greci la paragonavano ad Afrodite.

Il primo dell'anno (dai cristiani consacrato a Maria, Madre di Dio) si tenevano le feste in suo onore, esponendo la sua immagine ai raggi del nuovo sole.

Iside, nel mito, vive con il fratello, Osiride, che viene ucciso e smembrato. Lei lo ritrova, lo ricompone e pronunciando alcune parole magiche lo fa risorgere. Poi concepisce il dio sole Horus attraverso Osiride risuscitato. Ma questa è soltanto una delle tante versioni del mito cosmogonico nascita-morte-resurrezione.



Fig. 5. Iside-Hathor con Oro. Bronzo, Egitto, VIII-VI sec. a.C. Neumann tav. 44⁷.



Fig. 6. Figure di teste di toro nei santuari di Catal Huyuk. Anatolia ca. 6000 a.C., considerate simboli di rigenerazione. Gimbutas fig. 475⁸.



Fig. 7. Incisioni e pitture in grotte del Paleolitico Superiore, rinvenuti in Spagna e Francia. Risalgono tra il 15.000 e il 10.000 a.C.⁹. Fin dai tempi antichi il toro è connesso con la luna, come attestano questi bovini con corna simili a falci di luna. Gimbutas fig. 434.

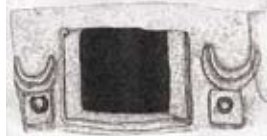


Fig. 8. Sardegna, fine IV millennio a.C.¹⁰. Tomba sotterranea con corna di toro a forma di falci di luna. I bucrani o le corna nelle tombe assicurano la rinascita dei morti. Gimbutas fig. 417.

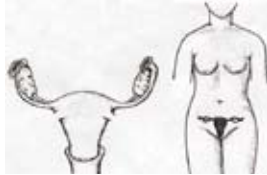


Fig. 9. Da un testo medico pubblicato da Cameron nel 1981. Nella mitologia indoeuropea, il toro è un animale del Dio e rappresenta la forza, il vigore, la mascolinità. Nell'arte antica europea invece, il toro, stilizzato, è collegato con la rigenerazione, per l'evidente somiglianza agli organi riproduttori femminili. Gimbutas, fig. 411¹¹.

L'identificazione del toro con l'utero spiega il suo ruolo di animale sacrificale (nel suo più originario termine di 'far rito sacro'). Dal bucranio emerge la nuova vita.

Molto prima del Neolitico si attribuiva un significato simbolico alle corna dei grossi bisonti.

Nella grotta-santuario di Laussel in Dordogna, donne nude (la Dea Gravidia?) sono ritratte con un corno di bisonte nelle mani alzate.

Nel Paleolitico Donna e bisonte (posto sempre al centro della grotta) vengono associate. Forse perché in ambedue la gravidanza è di nove mesi?

Il toro (o comunque un bovino) è nell'Europa neolitica simbolicamente associato al divenire, alla rigenerazione ed alla forza generatrice della Dea.

Il ritorno alla vita, in ogni rituale, risulta possibile solo dopo la morte dell'antica personalità.

Nella categoria di simboli propugnata da recenti studi archeomitologici e multidisciplinari, il Principio Femminile, l'Archetipo (modello esem-

plare) femminile, è spesso identificato con la Signora degli Animali.

Presente in tutta l'Europa prepatriarcale La Signora degli Animali è dotata di molti attributi degli stessi.

Lei stessa appare come dea animale, o accompagnata da un animale, oppure al suo fianco, o sotto di lei, o in testa, come riproposto dall'artista friulano Darko Bevillacqua nato a Biglie (Slo) il 21.7.1948:



Fig. 10. Donna su toro, 1991. Darko, pag. 48.



Fig. 11. Toro, 1986. Darko, pag. 54

La dea li domina e li rispetta, ne è la severa custode, e sovrintende la loro fertilità. In Egitto e tra i Sumeri appare come Dea mucca e Signora della mandria di mucche. La Signora del mondo animale è chiamata con molti nomi, nelle diverse parti del mondo: *Artemide Ecate Baubo Nemese Persefone Demetra Medusa Selene Leto Afrodite Hathor Iside*.

A lei sono sottoposti tutti gli animali, selvatici e domestici (come la mucca, il bue, il toro), per regolare l'eterno ciclo vita-morte-rinnovamento.

La nostra cultura, fondata sul dualismo, (bene/male, trascendente/immanente, sacro/profano, storia/mito...), e strutturalmente gerarchica (inferiore/superiore, dominante/dominato, uomo/donna, uomo/natura) anche nei simboli ha forzato questa scissione: o positivi o negativi.

Seguendo questo stereotipo, il teschio di Cravero potrebbe rappresentare solo il negativo, la morte, il mondo ctonio, o demoniaco, e suscitare orrore.

Non così nelle molto più complesse e affascinanti culture arcaiche, nelle quali la visione del mondo è olistica, dove la morte è sempre collegata alla rinascita (Resurrezione, per i catolici).

Dei simboli, molto si è cancellato, confuso, travisato, sostituito, sovrapposto, banalizzato.

Ma tant'è, sono ancora lì, preziose e imbarazzanti testimonianze che si espongono ad una reinterpretazione scevra da pregiudizi, censure, vincoli culturali o ideologici.

Ciò che è stato pensato e scritto, può essere ripensato e riscritto. E restituito al dinamismo della storia e della leggenda, al passato, alla memoria, ai luoghi, alle persone.

L'oggetto – il bucranio – è simbolo che dà senso al suo esserci in presenza di qualcosa di lontano, nello spazio e nel tempo, che ci mette in connessione gli uni con gli altri.

Questo 'oggetto', probabilmente, era un... attrezzo di lavoro, e di sostentamento. Ma, nella tradizione o nel modo di pensare dei nostri progenitori diventa forma che va oltre la dimen-

sione di utilità pratica. Il cranio del bue, ha una fortissima carica simbolica che lo colloca al centro di saperi, tradizioni, lingua, dialetto, regole, cultura, valore affettivo, rituale, vita quotidiana.

Si ripresenta a noi con richiami analogici, rimuove le profonde strutture della nostra memoria, le rimette in movimento, connette tutto l'arco del vivere.



Fig. 12. Mucca rossa, tratto dal *Mahazor* (libro di preghiere) italiano, Roma, 1441. Luzzati, *Della Rocca, Ebraismo*, pag. 127.

Chissà, forse questi miei appunti potranno sollecitare la memoria di chi, lì a Cravero, ci vive. E se vorrà, potrà nutrirci di altre informazioni e storie, e verità, custodite nel fluire segreto dell'intima lingua materna.

I simboli sono un patrimonio universale. Se ogni volta qualcuno di noi aggiunge un tassello, interviene nel processo di co-creazione. Perché è vero, la creazione non è mai finita.

Come la parola, che nominandola si svela:

*'Alcuni dicono che
quando è detta,
la parola muore.
Io dico invece che
proprio quel giorno
comincia a vivere'.*

E. Dickinson, poesia 1212

Più conosciuto, ma meritevole di attenzione per non frammentare la sua ciclicità simbolica, è senz'altro il bue alato che compare come attributo di Luca Evangelista:



Fig. 13. San Luca, *B. Bonfigli*, XV sec., Perugia. *Santi, Electa*, pag. 224.

La presenza del bue nelle scene della Natività, per esempio nell'Adorazione dei pastori di M. Schongauer (ca. 1472, Berlino), è di contraddittoria interpretazione ed è menzionata solo nei vangeli apocrifi:



Fig. 14. Adorazione dei pastori, *M. Schongauer* Berlino, ca. 1472. *La natura e i suoi simboli, Electa*, pag. 252.

Secondo un'ottica cristiana, questo animale viene interpretato come immagine della Passione di Gesù in quanto destinato al sacrificio.

È, ancora, attributo di molti santi e sante, come nella leggenda di san Silvestro che resuscitò un toro selvaggio ucciso da un mago.

Nella mitologia cristiana dunque, il simbolo permane ma non emana che incerti contorni di senso. È messo lì ma quasi nascosto, o privato di forza simbolica. Non visto, distrattamente o volutamente non visto. Comunque importante la sua presenza discreta, per ricostruire il lungo viaggio, ciclico, di questo affascinante simbolo.

Nell'ambito della mitologia classica, il suo ruolo è più definito. Dioniso, dio della vegetazione, lo si rappresentava in forma zoomorfa, soprattutto taurina, e lo si definiva nato di mucca, toro, forma di toro, bicorni, cornuto. Le baccanti trace, a imitazione del loro dio, portavano sul capo le corna. Secondo una leggenda, il Dio-Dioniso-toro viene smembrato dai Titani. Facendolo a pezzi, i suoi fedeli pensavano – nutrendosi del suo corpo e bevendo il suo sangue – di assumere in sé la forza, il potere, il prestigio. Nell'avvicinarsi di religioni e credenze, quest'immagine risulta a volte positiva, altre negativa, altre, nelle più arcaiche, positiva e negativa insieme. Nelle comunità agricole il bovino era immagine di forza e potenza, dunque rispettato e anche venerato per il suo vigore, la sua forza e potenza, che viene concepita anche come forza fecondante.

Molto nota è l'espulsione del male, degli spiriti maligni, del buio, della cattiva stagione, attraverso l'ostentazione di questa figura o solamente le corna, indossate, o usate per suonare rumorosamente e scacciare così ogni negatività.

Non so, se i simboli 'funzionano' sempre.

A Cravero sì. Permeato da una languida armonia, in questo paesino sembrano coincidere tradizione e rinnovamento. La storia è custodita gelosamente in simbiosi con la memoria, e la lingua materna. A Cravero presenze misteriose e antiche ci riportano ad un ciclico tempo sacro, in cui cielo, terra, sottosuolo vibrano ancora all'unisono in un presente dinamico che riflette passato e futuro.



Fig. 15. I Signori della Natura Selvaggia. Incisioni su roccia, 13000-10000 a.C., Spagna e Francia., Gimbutas, fig. 275.



Fig. 16. Grande Madre dal corno di bisonte, Laussel (Dordogna), Perigordiano Superiore (-19.000 ca.), calcare, alt. 42, M. d'Aquitaine, Bordeaux¹².

**'Ma ciò che è proprio
deve essere appreso
al pari di ciò che è straniero'**

C. Baudelaire

Note

- (1) Tavzes, J., Dizionario italiano-sloveno - sloveno-italiano, *ed.pop.*, Lubiana, 1943.
- (2) Devoto, G.; Oli, G., Il dizionario della lingua italiana, *Le Monnier*, Firenze, 1990.
- (3) Sakellarakis, v. bibl., pag. 35.
- (4) Sakellarakis, v. bibl., pag. 97.
- (5) Neumann, E., v. bibl., tav. n. 75.
- (6) Eliade, v. bibl.
- (7) Neumann, v. bibl., tav. n. 44.
- (8) Gimbutas, v. bibl. fig. 475, pag. 299.
- (9) Gimbutas, v. bibl., fig. 434, pag. 280.
- (10) Gimbutas, v. bibl., fig. 417, pag. 269.
- (11) Gimbutas, v. bibl., fig. 411, pag. 265.
- (12) Schwarz, v. bibl., Parte terza, fig. 3.
- (13) Monaco Octavia, catalogo d'arte Bologna, 2007, Icone, Voci e Sentieri della Dea Primordiale.

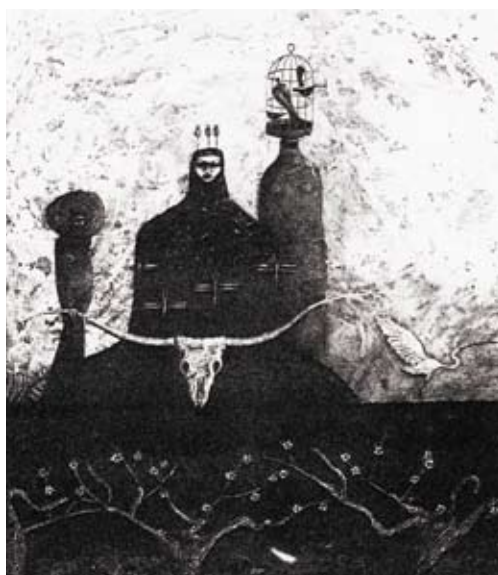


Fig. 17. La sciamana, di Octavia Monaco¹³.

**... La puntata interrotta della fiaba
per tutto un lungo giorno ci turbava
con simboli riposti...**

Dino Menichini

Bibliografia

AA.VV., *Concepire l'infinito* (a cura di A. Buttarelli), La Tartaruga, Milano, 2005.

BIEDERMANN, H., *Simboli*, Garzanti, Milano, 1999.

BRUCKNER, A., *Mitologia slava*, Zanichelli, Bologna, 1923.

CAMPBELL, J., *Il potere del mito*, Guanda, Parma, 2004.

DE VORAGINE, J., *Legenda aurea*, Die Heiligenlegenden des Mittelalters, Anaconda, Koln, 2008.

DE STEFANO, A., *Le Krivapete delle Valli del Natisone - un'altra storia*, Kappa Vu, Udine, 2003.

ELIADE, M., *Il mito dell'eterno ritorno*, Borla, Roma, 1999.

GASPARINI, E., *Il matriarcato slavo*, ed. Univ. Malfasi, Milano, 1949.

GIMBUTAS, M., *Il linguaggio della dea*, Longanesi, Milano, 1990.

GIMBUTAS, M., *Il linguaggio della dea*, Le ci-vette di Venexia, Roma, 2008.

GIORGI, R., *Santi*, Electa, Milano, 2004.

GRI, G.P. (a cura di) *Il fare magico*, Circ. Cult. Menocchio, Valcellina (Pn), 2004.

HOFMANN, A.C., *Simboli, scavi, archeologia*, da Atti del convegno, Centro Ecologia Alpina, Trento, 2003.

IMPELLUSO, L., *La natura e i suoi simboli*, Electa, Milano, 2005.

LEVI STRAUSS, C., *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano, 1998.

LUGLI, A., *Naturalia et Mirabilia*, Mazzotta, Milano, 1990.

LUZZATI S.B., DELLA ROCCA, R., *Ebraismo*, Electa, Milano, 2007.

MILIC, C., *Darko*, Lib. Acc. Città di Cividale, catalogo d'arte, 1996.

MOREL, C., *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, Giunti, Firenze, 2006.

NEUMANN, E., *La Grande Madre*, Astrolabio, Roma, 1981.

PERCOVICH, L., (a cura di) *Mito-archeologia d'Europa*, da Atti del corso, A.L.U.D., Milano, 2001.

PERCOVICH, L., *Oscuri madri splendenti*, Venexia, Roma, 2007.

PULCINI, E., *Il potere di unire*, B. Boringhieri, Torino, 2003.

SAKELLARAKIS, J.A., *Museo di Iraklion*, Ekdotike S.A., Atene, 1999.

SCHWARZ, A., *Il culto della donna nella tradizione indiana*, Laterza, Bari, 1983.

TOROSSI, E., *Cravero (1592-1594) un processo per maleficio nelle Valli del Natisone*, tesi di laurea. A.A. 1992-93 Udine.

ZAMBRANO, M., *Verso un sapere dell'anima*, Cortina, Milano, 1996.

Inoltre: Rivista Archeo, Roma, n.51, anno 1989; Zucca, M., (a cura di) *Matriarcato e montagna*, Centro Ecologia Alpina, Trento, numeri ed anni diversi; Libreria Antiquaria Martincigh, Udine; Riviste, guide, dépliants, pubblicazioni diverse reperite nei circoli culturali delle Valli, nelle biblioteche delle Valli, presso il Trinko di Cividale.

**Tutti morti,
i vecchi della nostra adolescenza:
ombre remote, nomi senza storia,
sola vera ricchezza della vita.**

Dino Menichini



Fig. 18. Portale chiesa piazza, isola di Pag, Croazia, foto a.m. 2009.

Aldina De Stefano: nasce in Chiavris, Udine, il 31 maggio 1950. Vive e lavora a Lestizza e Raspano (Ud). Le Valli del Natisone sono il luogo della sua memoria arcaica.

Appassionata di simboli, li 'vede sempre come fosse la prima volta'. Laureata in filosofia, segue le attività della Società Italiana delle Letterate di Roma, della Società Italiana delle Storiche di Roma, della Comunità Filosofica Femminile Diotima di Verona e partecipa come relatrice ai convegni, in Italia e all'estero, sull'archeomitologia di Gimbutas.

Per la ricerca storico-mitico-filosofica 'Le Krivapete delle Valli del Natisone - un'altra storia' (ed. KappaVu Udine, 2003), sostenuta dalla Comunità Montana Valli del Natisone, ha ricevuto il Primo Premio di Saggistica a Roma nel 2004. Il testo è stato materia d'esame in discipline demoetnoantropologiche all'Università di Urbino. Presentato a S. Pietro al Natisone, è tuttora presentato e richiesto in varie città italiane, in Slovenia, Austria, Svizzera. È alla sua terza ristampa.

Sempre con la KappaVu, ha pubblicato 'Nel nome delle Madri', calendario 2008, opera davvero singolare e impreziosita

da 27 immagini di Madonne del Latte e Dee allattanti. È di prossima pubblicazione la sua diciottesima silloge poetica, in sinergia creativa con artisti e laboratori d'arte. La sua predisposizione al silenzio, agli spazi, all'ascolto, naturalmente la conducono, in poesia, all'essenzialità dell'haiku.



Fig. 19. Teschio con corna, santuario della Madonna di Tirano (Son-drio), foto ads 2009.

Ringrazio Eddi Bergnach e Remo Rucli.

Collaborazione grafica di Francesco Nistri.

La mia 'collezione' di simboli aderisce al concetto di Wunderkammer (camera di meraviglie, v. Lugli) con l'unica aspirazione ad un mondo culturale senza divisioni, in cui la multidisciplinarietà è fondante per la conoscenza. Esplorando il mondo dei simboli, ri-nasce quel perduto ma non scomparso senso della meraviglia. Uno stimolo intenso e profondo della scoperta, del sapere, della libertà, del piacere estetico, dell'unità. Se è vero che l'arte è libertà, e l'ideologia conformazione.



Fig. 20. Europa e il toro, pittura vascolare, V sec. a.C., Percovich, p. 243.

Per raggiungere Cravero-Kravar: Cividale, ponte S. Quirino, S. Leonardo.

Carta topografica Comunità Montana del Torre, Natisone e Collio, 1:25.000 Valli del Natisone - Cividale del Friuli, Ed. Tabacco (Tavagnacco, Udine).

L'ANGOLO DELLA NARRATIVA

Raccontami una storia... ... mentre fuori nevic

Emma Battaino



Siamo nelle Valli del Natisone, l'ultima parte a Nord-Est dell'Italia; oltre le montagne c'è la Slovenia.

Il Natisone è il fiume più importante di questo territorio e scorre con le sue acque limpide in un letto profondo, fra grandi rocce ricoperte di muschio.

Le colline e le montagne sono ricche di faggi, roverelle, aceri, ontani, castagni, frassini, carpini...

Su tutte le valli domina il Matajur: una montagna conica ed erbosa che nei mesi di maggio e giugno può essere ammirata dalla pianura in tutta la bellezza del suo manto verde smeraldo. Con l'avanzare dell'estate il colore si spegne via via fino ad apparire, all'inizio dell'inverno, di un caldo marrone verdastro.

Dalla cima del Matajur si vedono le montagne circostanti, le colline, i torrenti scintillanti, i paeselli aggrappati ai pendii ed ora quasi sommersi dai boschi che sempre più si avvicinano alle case, i paesi più grossi sul fondovalle e, nelle

giornate limpide, all'orizzonte luccica il mare.

Il Karkos è una delle montagne che si vedono da lassù, il suo profilo è simile alla schiena di un gigantesco cinghiale, ai suoi piedi scorre l'ultimo tratto del torrente Cosizza che poco più avanti si unisce al Natisone. Sulla sua riva destra, sopra un piccolo altopiano, si trova il paese di Azzida, dal



Il Matajur, le valli, i paesetti ed il Natisone.

latino algida, cioè fredda. Il nome è appropriato perché il Karkos d'inverno toglie al paese preziose ore di sole ed i venti freddi, provenienti dalle valli di San Leonardo, lo investono con forza.

Le serate invernali ad Azzida sono fiabesche. Il vento gelido cerca di entrare in tutte le fessure, ulula fra le mura delle case addossate le une alle altre e fa amare ancor di più il caldo delle cucine, l'odore della legna che brucia nel fornello e quello dei cibi che cuociono piano in pentole fumanti.

È proprio durante una di queste fredde sere d'inverno, mentre sulle imposte si sentono picchiettare i fiocchi duri di neve gelata, che mi rivedo accanto a mio padre.

Il papà assicura: – “Stavolta è la neve giusta: non si butterà in pioggia, cadrà tanta che le case ne verranno ricoperte e per andare da una all'altra si dovranno fare le gallerie; come nel lontano millenovecentocinquantadue...”.

Nella cucina c'è un bel calduccio, l'aria profuma di polenta che è stata fatta per la cena e

le castagne si abbrustoliscono piano sulla piastra del fornello.

La mamma è andata a dormire subito dopo aver lavato i piatti perché da poco la nostra mucca ha avuto un vitellino e domani si dovrà mungere molto presto per dargli da mangiare.

– Papà, mi racconti una storia? – gli chiedo speranzosa.

Lui ne sa tante, ma si fa sempre pregare un po' prima di iniziare.

– C'era una volta un Re,
seduto sul sofà,
che disse alla sua serva,
raccontami una storia!

E la serva incominciò...

C'era una volta un Re,
seduto sul sofà,
che disse alla sua serva,
raccontami una storia!

E la serva incominciò...

– Non prendermi in giro! Dai, raccontami una storia bella, una di quelle che sai tu...

– Ma rimarrai sveglia fino alla fine o ti addormenterai a metà come l'altra volta?

– Ti ascolterò fino all'ultimo, su incomincia, non perdiamo tempo!

– Allora vieni qui, ti terrò in braccio così sentirai meglio. Stasera ti racconterò la storia di Toninaz e Nikoleta.

TONINAZ E NIKOLETA

Nell'ultima casa, in fondo alla *Stretta*, abitava una vedova con il figlio Toninaz.

La casa era piccola ma molto graziosa: davanti aveva un cortile con in mezzo un caco che d'estate faceva un'ombra fresca, sotto l'albero c'era una panchina di legno per poter riposare e di fronte, oltre il cortile, si trovava l'orto, ricco di verdure e fiori.

La vedova sbrighava tutte le faccende; in casa e nell'orto, sia perché le piaceva molto lavorare e voleva che ogni cosa fosse fatta a modo suo, sia perché il figlio Toninaz era un gran scansafatiche.

Lui era un bel ragazzo alto, con i capelli scuri e gli occhi chiari. Gli piaceva molto scherzare con gli amici, correre dietro alle ragazze, vestirsi bene, andare al fiume a pescare o in collina a uccellare...

La madre era orgogliosa di quel bel figlio che le faceva ricordare il povero marito morto tanti anni prima, ogni tanto però, quando aveva bisogno di un aiuto, lo doveva sgridare per farsi ubbidire.

Era una mattina di aprile, le giornate erano ormai tiepide e si sentiva nell'aria il profumo della Pasqua. La vedova si era accorta che c'era bisogno di un po' di legna per scaldare bene il forno e cuocere le gubane da portare a benedire il Sabato Santo. Toninaz era andato a pescare e lei pensò di mandarlo nel bosco appena fosse tornato a casa.

Quando lo sentì camminare sulla ghiaia del cortile gli gridò:

– Toninaz! Vai subito nel bosco a prendermi un fascio di legna secca!

– Ma per piacere! Sono appena arrivato, figurati se mi muovo adesso!



Toninaz si mise a dormire sulla panchina in cortile.

– Toninaz, se non porti la legna a casa, non mangerai le mie gubane!

– Ho pescato il pesce, mi mangerò quello...

– Toninaz, non farmi arrabbiare! Io lavoro tutto il giorno, ti chiedo solo quello che non posso fare sola e tu osi rispondermi così? Vergogna marcia!

– Ma cosa gridi!? Adesso mi riposo un po' e poi forse andrò a prenderti la legna.

– Cosa? Riposi un po'? Ma se sei stato fino adesso dove hai voluto... Vai subito nel bosco!

– Sì, sì mamma...

Con calma appoggiò sul davanzale della cucina la grande foglia di *lipign* in cui erano avvolte le quattro belle trote che aveva pescato e si sdraiò sulla panchina di legno. Il sole tiepido di aprile filtrava tra i rami del caco ricoperti da piccole foglie di un verde tenero e Toninaz si appisolò.

La madre, affacciandosi alla finestra, lo guardò. Era così bello mentre riposava, sembrava ancora bambino ed allora non disse più nulla e prese i pesci borbottando:

– È un po' pigro ma è un bravissimo pescatore... Oggi faremo un buon pranzetto...

Dopo circa un'ora Toninaz si svegliò ben riposato e decise che era il momento di andare nel bosco a cercare quella legna secca per le focacce di sua madre.

Si alzò, si stiracchiò e partì fischiettando. Attraversò il paese salutando cordialmente tutti, scese la lunga scalinata che porta al fiume, attraversò la passerella e superò la collina delle Barza. Il sentiero ora portava sul Karkos. Lì c'era il bosco che era stato di suo padre e che ora gli apparteneva.

Dopo essersi fermato un po' a sedere su un grosso sasso ricoperto di muschio, si mise a cercare i rami secchi che il vento aveva fatto cadere dagli alberi.

Gli piaceva fare quel lavoro che rendeva il bosco più bello, osservare i grossi tronchi degli alberi e ripensare a quando veniva lì con suo padre per preparare i fasci di legna.

Il papà ne preparava sempre uno grande per sé e uno piccolino per lui e al ritorno, camminandogli vicino con il suo piccolo fascio sulle spalle,



Toninaz arrivò nel suo bosco sul Karkos.

gli pareva di essere grande e importante... Toninaz si sentì commosso pensando a quei momenti e fu felice di essere solo per non dover nascondere i suoi sentimenti.

Il silenzio del bosco era spesso interrotto dai canti degli uccelli, da leggeri tonfi di qualche ramo caduto e da fruscii di piccoli animali che si muovevano senza farsi vedere.

Era bello lavorare in pace, senza che nessuno desse fretta, Toninaz raccoglieva i rami, li ripuliva dai rametti e li pareggiava con cura per fare un bel fascio. A lui piaceva fare le cose piano e bene... – e pensare che mi considerano un pigro! – ... rifletteva scuotendo la testa e sorridendo fra sé.

Quando ebbe preparato la giusta quantità di legna, decise che doveva legare il fascio e solo allora si accorse che non aveva preso con sé uno spago o un fil di ferro. Si sedette sul masso ricoperto di muschio, era contrariato, non gli piaceva l'idea di rifare tutta la strada per tornare a casa a prendere l'occorrente.

Mentre se ne stava lì gli sembrò di sentire un fruscio dietro alle sue spalle. Stava per voltarsi quando sentì una voce dolcissima che diceva: – *Wik, wik, tarta bradovik!*

Toninaz era impietrito dalla sorpresa, non aveva mai sentito una voce così dolce in vita sua! Si alzò, guardò di qua e di là per cercare di capire da dove fosse venuta la voce, ma non vide nessuno.

Stordito si sedette di nuovo sul masso e, guardando davanti a sé, vide pendere dai rami del grande albero vicino, una liana di vitalba.

Era lunga e flessibile come una corda ed allora capì il significato delle dolci parole sentite poco prima: *tarta* in dialetto sloveno significa liana; la voce gli voleva suggerire di usare la liana per tenere unite le legna e fare un fascio.

Così fece e, mentre lavorava, si sentiva felice. Gli pareva che qualcuno lo stesse osservando con amore e questo gli riempiva il cuore di gioia. Ogni tanto si guardava attorno, ma nel bosco c'era solo lui.

Il fascio era pronto, se lo mise sulle spalle e si avviò verso il paese con il cuore pieno di uno strano sentimento.

Quando fu a casa tagliò la legna con la roncola perché la madre la potesse mettere nel fornello e fece tutto senza dover ricevere ordini.

La madre era contenta ma nello stesso tempo preoccupata: non aveva mai visto il figlio lavorare sorridendo fra sé e sé e quando lei gli parlava o non la sentiva o faceva finta di non sentirla.

Quella sera, dopo cena, Toninaz non andò, come al solito, alla fontana in fondo alla *Stretta*, dove si ritrovava con gli amici a ridere e scherzare, ma si fermò a casa.

Stava vicino al fornello, seduto sulla cassa della legna, teneva la testa fra le mani, guardava davanti a sé e sorrideva leggermente.

La madre cominciò a preoccuparsi dell'improvviso cambiamento di Toninaz ma, siccome vide che il suo colorito era normale ed aveva mangiato di gusto la cena, pensò:

– Deve essersi innamorato... – e se ne andò a dormire.



Toninaz stava all'erta aspettando di risentire la cara voce.

La mattina dopo, mentre era in cucina a preparare il caffè, sentì che Toninaz stava già venendo giù dalla camera: come mai non doveva chiamarlo più volte per farlo scendere dal letto?

La cosa la fece sorridere: – È proprio come pensavo: sicuramente è innamorato!

– Dopo colazione dovrò andare nel bosco a prendere altra legna. Ho visto che ne abbiamo poca e anche il bosco ha bisogno di essere pulito.

– Va bene!

– Forse ritarderò, se non mi vedi arrivare per l'ora di pranzo, mangia da sola.

– Va bene!

– È stirata la camicia a quadretti bianchi e blu?

– Sì.

– Va bene, vado a metterla...

Dopo colazione, quando il sole era appena salito dal groppone del Karkos, Toninaz partì da casa e si avviò per i sentieri ancora bagnati di rugiada. Fischiettava camminando di buon pas-

so. Aveva in mente un piano: avrebbe preparato la legna stando bene attento a tutti i rumori, al momento di legare il fascio avrebbe fatto finta di essere in difficoltà e avrebbe aspettato la voce, poi immediatamente si sarebbe voltato per vedere chi aveva parlato.

Arrivò al suo bosco, sfilò la roncola dal gancio che la teneva appesa alla cintura ed iniziò a lavorare.

Il tempo passava adagio e tanti rumori facevano stare continuamente all'erta il nostro Toninaz. Verso mezzogiorno la legna era pronta e lui si sedette sul masso ricoperto di muschio dicendo ad alta voce:

– E adesso come farò? Mi sono dimenticato di nuovo il laccio per legare la legna! Come riuscirò a fare il fascio?

Stava con le orecchie all'erta e appena sentì: – *Uik, uik...*

Subito si voltò in quella direzione, fece un balzo verso quel cespuglio e... cosa vide?



Toninaz pensava alla dolce voce che ha sentito nel bosco.

Accucciata lì dietro c'era una *krivapeta*.

Era una fanciulla bellissima, aveva lunghi capelli biondi, occhi azzurri e un bel viso gentile. Indossava un bizzarro vestito di molti colori, la scollatura era ampia e al collo portava una bellissima collana d'oro con grosse e lucenti pietre preziose.

Toninaz rimase senza parole. La *krivapeta* gli sorrise timidamente e gli chiese:

– Come ti chiami?

– Toninaz, e tu? – disse lui con la gola secca dall'emozione.

– Io sono Nikoleta, la più giovane *krivapeta*.

– Una *krivapeta*? Allora esistono veramente! E io che non ci credevo!

– Sicuro che esistiamo, non ci facciamo mai vedere dagli uomini, ma noi li controlliamo sempre!

– Sei stata tu che mi hai parlato ieri, vero?

– Sì, ti ho suggerito come fare per legare il tuo fascio. Ti è stato utile, vero? Ma oggi eri di nuovo in difficoltà. Hai problemi di memoria?

– No, no... figurati... L'ho fatto apposta, per risentirti!

– Davvero?

– Eh sì! Sai, ho ripensato alla tua voce tutta la notte...

– Anch'io ho pensato a te tutta la notte e stamattina sono venuta qui perché speravo di rivederti...

– Anch'io sono venuto qui sperando di vederti...

– Allora siamo uguali....Oh ! Magari se lo fossimo...

– Perché dici così?

– Io sono una *krivapeta*, sai che cosa vuol dire?

– Veramente no, io non sto mai molto attento quando le vecchie raccontano le favole. Ma spiegami tu, che cosa vuol dire?

– Vuol dire che non sono come le altre donne...

– A me sembra che tu sia meglio delle altre donne!

– Guarda i miei piedi e capirai.

Detto questo la *krivapeta* alzò un lembo del suo lungo vestito e scoprì i suoi piedi. Erano pic-



Nikoleta preoccupata gli mostrò i piedi.

colini, calzati in scarpette di pelle nera ricamata di rosso ma erano storti: la punta era dietro ed il tallone davanti.

– Cosa ti sembra?

– Beh! Sono piedi bellissimi, solo sono all'incontrario, riesci a camminare?

– Ma certo, come pensi che sia arrivata fino qui?

– E allora che problema c'è? Tu mi piaci, io ti piaccio, vorresti sposarmi?

– Oh Toninaz! Come sei simpatico! Per te è tutto semplice, ma purtroppo non è così. Chissà se la nostra regina mi lascerebbe sposarti e anche se lei dicesse di sì, pensa a cosa direbbe la gente di Azzida quando mi vedrebbe! Tutti ti prenderebbero in giro per aver sposato una *krivapeta*, sai bene come sono criticoni i tuoi compaesani, specialmente le donne!

– Beh! Adesso non esagerare! Che siano un po' criticoni è vero, ma in fondo sono buone persone, vedrai che ti vorranno tutti bene! Comun-

que tu porterai i vestiti lunghi così nessuno vedrà i tuoi piedi e non ti potranno criticare.

– Ma sì, hai ragione, in fondo quello che dirà la gente non ci importa molto, vero?

– Sicuro! Invece andiamo subito a chiedere il permesso alla tua regina e speriamo che ci dica di sì.

Si presero per mano. Nikoleta guidò Toninaz per sentieri invisibili nel fitto bosco ed era quasi sera quando arrivarono all'imboccatura di un'enorme grotta.

L'entrata era nascosta agli occhi degli uomini da fitti rovi e loro vi erano arrivati per un passaggio laterale.

Dopo un breve corridoio arrivarono ad una vera e propria porta che fu loro aperta dalla Krivapeta guardiana.

A Toninaz sembrò strano che lo lasciassero entrare senza nessuna difficoltà e chiese spiegazioni a Nikoleta. Lei gli disse che la *krivapeta* regina era sua nonna, lei era la sua unica nipote e perciò tutte le *krivapete* le dimostravano sempre grande rispetto.



Nella grotta le *krivapete* erano occupate nelle loro faccende.

Toninaz si sentiva un po' a disagio in quella grotta illuminata da un grandissimo falò centrale.

Lungo le pareti c'erano molte nicchie dove le *krivapete* facevano varie attività: alcune cucinavano cibi che spandevano un buon profumo, altre mettevano a posto vestiti spazzolandoli e stirandoli, altre preparavano degli infusi dosando erbe seccate pesate su piccole bilance d'oro. In una di queste nicchie c'era un grande forziere pieno di gioielli di ogni tipo e alcune *krivapete* toglievano con cura collane, braccialetti, orecchini..., li spolveravano con un bel pennellino e poi li riponevano con cura in un altro forziere dopo averli avvolti in fazzoletti di seta rossa.

Toninaz non sapeva dove guardare; tutta la sicurezza che aveva avuto nel bosco, quando aveva chiesto a Nikoleta di sposarlo, lo aveva abbandonato. Prima pensava di essere lui il generoso ad accettarla anche con i piedi storti ma ora, vedendo tutta quella ricchezza, aveva dei seri dubbi su come lo avrebbe accettato la regina delle *krivapete*.

Respirò forte per darsi coraggio e cercò di avere un'espressione sicura per dare buona impressione. Intanto erano arrivati alla nicchia della regina che sedeva su un alto trono di quercia tutto intagliato. Lui e Nikoleta erano lì sotto e si tenevano per mano.

Toninaz guardò in su e si schiarì la gola per cominciare il discorso che si era preparato, ma Nikoleta, sicura e spigliata, fu più svelta di lui ed iniziò:

– Cara nonnina, come vedi abbiamo un ospite questa sera.

– È il ragazzo di cui mi hai parlato ieri quando non riuscivi ad addormentarti?

– Sì nonna.

– Hai visto che avevo ragione io? È ritornato! E tu che eri tanto preoccupata...

– Scusate, vorrei presentarmi. Sono Toninaz, abito ad Azzida, mia mamma è la vedova Miuta, mio padre...

– Caro Toninaz, io so tutto degli abitanti di Azzida e di tutti gli altri paesi delle Valli. So che tuo padre era una brava persona, che tua madre è



La regina delle krivapete era seduta sul suo trono.

una gran lavoratrice e che tu non ami ammazzarti di lavoro! Comunque sei un bravo ragazzo: onesto, bello, la voglia di lavorare ti verrà quando avrai la responsabilità di una tua famiglia...Volevi chiedermi qualcosa?

– Ehm...Sì, io vorrei chiedervi una cosa e spero tanto che mi risponderete con un sì.

– Sentiamo!

– Vorrei chiedere in sposa la vostra Nikoleta. Anche se la conosco solo da poco, mi sembra di esserle stato vicino da sempre. Io però, come sapete, sono povero, la posso portare a vivere in una piccola casa, ma vi assicuro che lì si troverà bene, anche mia madre sarà tanto contenta di averla vicina...

– Nonna, per piacere, digli di sì!

– È contro tutte le nostre regole che una *krivapeta* sposi un uomo qualunque, i nostri uomini devono essere i *baladant* che vivono nella grande caverna di Montefosca, ma, mia piccola Nikoleta, nessuno può capirti meglio di me! Anch'io da

giovane mi innamorai di un uomo che era venuto a far legna nel bosco, ma la mia regina non volle sentire ragioni ed io dovetti rassegnarmi. Soffrì tanto e giurai a me stessa che non avrei mai fatto soffrire ad altri un dolore uguale al mio! Quando ieri sera mi hai parlato di questo giovanotto, ho capito subito quello che provavi ed ho deciso che, se lui fosse tornato a cercarti e ti avesse chiesta in sposa, io non avrei detto di no.

– Oh nonna, grazie!...

– Grazie, non mi sembra vero! Cosa posso fare per ringraziarvi?

– La vostra felicità è la mia ricompensa. Promettetemi che vi vorrete bene come adesso per tutta la vita!

– Noi siamo sicuri che sarà così! – rispose Toninaz guardando negli occhi Nikoleta...

– Questa notte ci sarà il plenilunio successivo all'equinozio di Primavera; voi domenica festeggerete la Pasqua e anche noi siamo abituate a onorare la luna di Primavera nella radura grande,



Toninaz durante la cena fece amicizia con le altre krivapete.

in questa occasione annuncerò il vostro fidanzamento. Ora andiamo tutti alla cena in vostro onore, avevo già dato gli ordini nel pomeriggio perché prevedevo il vostro arrivo. Su Toninaz, accomodati, rilassati, ora siamo quasi parenti...

A Toninaz sembrava di sognare mentre era seduto al centro di una lunga tavolata con Nikoleta vicino. In fondo, a capotavola, c'era la regina che sorrideva felice. Tutto intorno a loro c'erano le altre *krivapete*, eleganti nei loro vestiti variopinti di seta ed al collo, ai polsi ed alle dita sfoggiavano bellissimi gioielli. La cena fu allegra e tra una portata e l'altra si chiacchierava, scherzava, rideva...

In quel clima così familiare Toninaz si sentì a suo agio; alla fine della cena conosceva già i nomi di moltissime *krivapete* e parlava con loro in modo amichevole.

– È mezzanotte! – annunciò la *krivapeta* portinaia aprendo la porta d'entrata.

Poco dopo le *krivapete* uscirono seguendo la regina. Alcune portavano con sé dei lucidi violini e per ultimi uscirono Toninaz e Nikoleta. Camminarono in fila indiana su uno stretto sentiero illuminato a giorno dalla luna piena ed arrivarono alla grande radura dove tre piccoli falò erano già stati accesi dalle *krivapete* fuochiste che erano arrivate lì molto prima. Avevano preparato la legna giusta che ardeva scoppiettando e facendo una fiamma molto lucente.

Le *krivapete* coi violini si disposero su una collinetta dalla cima ben spianata e in basso, proprio sotto l'orchestrina, fu sistemato l'alto trono della regina che era stato portato fin lì dalle quattro *krivapete* più robuste. Tutte le giovani *krivapete* si misero in semicerchio attorno alla regina; un gruppo a destra e l'altro a sinistra.

Le *krivapete* stavano silenziose, come in attesa. Ad un tratto si sentì il forte rumore di cavalli lanciati al galoppo: stavano arrivando i *baladant* di Montefosca. Le *krivapete* ora erano tutte eccitate: si preparava proprio una bella serata! Subito dopo infatti, sul sentiero che usciva dal bosco di fronte, arrivarono i *baladant* con i loro lunghi mantelli neri. Tirando le briglie ai cavalli li face-



Attorno ai tre piccoli falò le danze erano sfrenate.

vano velocemente fermare, ognuno legava il suo ad un albero e poi, con un inchino, invitava una *krivapeta* a ballare.

La musica iniziò forte e allegra e le danze erano vorticosi.

Toninaz guardava sbalordito l'abilità delle *krivapete* nel ballo, vedeva i loro piedini rovesciati muoversi con grazia e precisione e ne era affascinato.

Alla fine del decimo ballo la regina si alzò e fece un gesto con la mano per chiedere il silenzio: subito tutti tacquero.

– Questa sera c'è un motivo in più per festeggiare. La nostra piccola Nikoleta si è fidanzata con Toninaz. Dopo la nostra cerimonia augurale lei lo seguirà e andranno ad Azzida dove si sposeranno e vivranno per tutta la vita insieme. Ora fate a questi due bei giovani gli auguri per una lunga vita felice!

Si alzarono alte grida di evviva; le *krivapete* si avvicinarono alla coppia ed ognuna, dopo averli

abbracciati, lasciava il suo regalo su un fazzoletto di seta gialla steso lì per terra. Qualcuna lasciava un anello, altre una collana o un bracciale...

Per ultima si avvicinò la regina che li abbracciò e poi disse:

– Il mio regalo sarà diverso... Questa notte farò una magia...

Infilò la mano fra le pieghe del largo vestito e tirò fuori una piccola bacchetta di legno lucido.

– Adesso dirò le parole magiche ed i tuoi piedi si gireranno, diventerai una ragazza qualsiasi perché è proprio questo che tu desideri!... *Aine!... Zaine!... Baune!... Toiè petee boio raune!!*

Nella radura era sceso un grande silenzio, gli occhi di tutti erano fissi sui piedi di Nikoleta che aveva sollevato la gonna e guardava con ansia i suoi talloni. Improvvisamente i piedi si girarono: la punta si mise davanti ed i talloni dietro!



Aine, zaine, baune toiè petee bouo raune!
Aine, zaine, baune, i tuoi talloni si metteranno dietro!

Il silenzio allora fu rotto da alte grida di *luhuhuiii* in segno di ammirazione per la magia fatta.

I due giovani si guardarono felici e con gli occhi si dissero che era l'ora di partire, ringraziarono tutti e si prepararono ad andare. La regina annodò il fazzoletto con i regali e lo mise in mano a Nikoleta dicendo:

– Quando penserai a noi, guarda questi gioielli e nelle pietre preziose ci vedrai riflessi mentre ti salutiamo. Se poi ti troverai in momenti di bisogno... sai, il mondo degli uomini è più difficile del nostro, potrai vendere qualche pezzo e sistemerai le cose. Ti raccomando invece di non indossarli, ricordati che le donne di Azzida potrebbero essere invidiose e ti farebbero soffrire... sii prudente e modesta!...

La luna stava già calando quando i due si avviarono lungo il sentiero fra gli alberi del bosco. Erano felici e turbati per tutte le cose che erano successe quel giorno. Sentivano in lontananza la musica dei violini e Nikoleta provò uno strano brivido pensando che lasciava la sua gente e che non conosceva quella con cui avrebbe vissuto i prossimi anni della vita: chissà se faceva la cosa giusta!...

Toninaz si accorse che Nikoleta era un po' ansiosa ed allora si fermò, la abbracciò forte forte e finalmente si diedero un lungo bacio che fece allontanare tutte le paure e le tristezze. Camminarono, parlarono, risero e si rincorsero per tutta la notte nei boschi del Karkos e la mattina dopo, all'alba, arrivarono ad Azzida.

Tutti ancora dormivano e la strada del paese era silenziosa. Quando arrivarono nel piccolo cortile della casa di Toninaz, la ghiaia scricchiolò sotto i loro piedi e la madre che, aspettando il ritorno di Toninaz, si era addormentata vicino al fornello seduta sulla cassa della legna, si svegliò di soprassalto. Ravviandosi i capelli spettinati, andò ad aprire la porta. Appena vide i due ragazzi sorrise e scosse la testa: aveva immaginato giusto!

– Ho ritardato un po' perché...

– Taci, taci Toninaz... la tua mamma ha già capito tutto...

– Capito cosa... Ma tu non immagini neanche...

– Taci, taci, non sai che le mamme sanno sempre tutto? Vero cara? Come ti chiami? Vi preparo la colazione! Sono stata sveglia quasi tutta la notte a cuocere le gubane, sentite che buon profumino ma non possiamo ancora assaggiarle; sono ancora troppo fresche... Allora, raccontatemi tutto...

Da quel giorno Nikoleta visse ad Azzida, tutti le vollero bene e nessuno mai sospettò che lei, prima di diventare la moglie di Toninaz, fosse stata una *krivapeta*.

Mi piace questa storia, ogni volta che me la racconti è un po' più bella; ti ricordi qualcosa di nuovo e mentre l'ascolto mi sembra veramente di vedere le *krivapete* nella loro grotta illuminata da quel gran fuoco, chissà cosa stanno facendo adesso...

– Anche loro sperano che stanotte nevichi tanto, la neve piace a tutti! Domani usciranno a lanciarsi palle di neve e a slittare con le loro slit-tine d'oro...

– Allora se andremo sul Karkos, potremo vedere sulla neve le impronte dei loro piedini storti e scoprire dov'è la grotta segreta!

– Non bisogna essere troppo curiosi! Ti piacerebbe che qualcuno venisse a ficcare il naso qui a casa nostra per vedere come siamo, che cosa facciamo, che cosa mangiamo?

– No!

– Vedi? E poi... tante cose è meglio immaginarle che volerle conoscere a tutti i costi; spesso nella nostra mente diventano più belle di come sono veramente...

– Papà, è ancora presto, sono appena le nove, raccontami ancora una storia! Hai visto come sono stata sveglia ad ascoltarti?

– Sì, è vero, sei stata attenta, e per premio, siccome nevica ancora, ti racconterò la storia dei *viudemzi* e della grande nevicata del 1952.

– Oh! Che bellezza! Papà, mi è venuta un'idea, facciamo così: questa notte tu mi racconterai le storie finché continuerà a cadere la neve, lei per

ascoltarti non si fermerà e così domani ne avremo tanta che in cortile potremo fare un pupazzo grandissimo!

– Non credo che la mamma sarà tanto contenta di questo, sai che la stalla è lontana dalla nostra casa... e anch'io penso che se neviccherà tanto dovrò fare una di quelle sfacchinate a spalare la strada!

– Su papà, non fare il difficile! So che ti piace spalare la neve e non cominciamo a lamentarci! Sai che se parli così la neve si offende e potrebbe smettere subito di scendere!...Tu raccontami le storie e quando avrà smesso di nevicare andremo insieme a spalare la strada, andremo prima che la mamma si alzi, ti aiuterò io!

– Beh allora, se mi aiuterai tu, non ci sono problemi! Organizziamo una notte speciale: io apro gli scuretti, tu sposti le tendine e spegni la luce, io racconterò la storia al buio e guarderemo la neve che cade alla luce del lampione dello *Strador*!

– Sarà la più bella notte del mondo! Bravo papà! Intanto che tu apri gli scuretti io metto un bel legno sul fuoco, spengo la luce e sposto ai lati le tendine. Va bene così? Allora su partiamo...

– Brr! Senti che freddo!

– Dai papà, chiudi svelto la finestra sennò la cucina si raffredda! Incomincia a raccontare, io mi siedo qui sulla cassa della legna così non ti peso sulle ginocchia. Abbiamo una cassa della legna vicino al fornello proprio come nella casa di Toninaz!...

– È vero! Vedo che stai attenta, sono contento! Bene, adesso ascolta la storia dei *viudemzi*, vedrai che ti piacerà.

Emma Battaino: nata a S. Pietro al Natisone nel 1950. Ha conseguito il diploma presso l'Istituto Magistrale di S. Pietro al Natisone nel 1968.

Dal 1970 al 2007 ha svolto, prima di andare in quiescenza, l'attività di insegnante elementare presso varie scuole della provincia di Udine, in particolare dal 1990 ha insegnato a Rualis e Cividale.

Ha scritto e illustrato racconti ispirati alle tradizioni delle Valli del Natisone e alla vita di animali domestici.

Poesie

Lucina Grattoni

Fieru Sentio

*Per te
ho sognato
silenti fiordalisi
nella brezza mattutina,
il trepido abbraccio
di una valle
Madre,
il giallo calore
di una Stube,
il profumato sussurro
del Fhön
fra fronde amiche
e la segreta
irripetibile dolcezza
dei sapori
dell'infanzia.
2003*

Grazie per le parole

*Grazie delle parole
come sussurro lieve
in una notte oscura,
come stilla di rugiada
nel deserto,
come nenia lontana
di ninna nanna.
Ma io non ho parole
dolci
per il mio cuore.
2006*

A chi mi cammina accanto

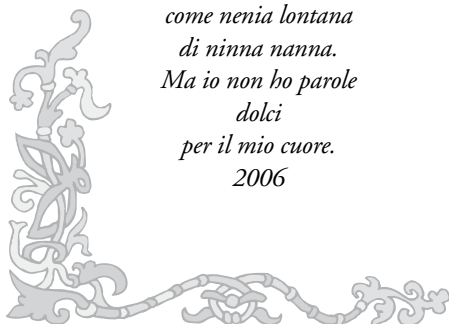
*Contemplo le rughe
che il tempo ha scolpito sul tuo volto.
Specchiandomi in te vedo le mie,
mia meraviglia è il fluire del tempo.
Ti amo, specchio dell'anima mia.
2008*

Amor e vite

*Il fil de nestre vite,
glain su le gurlate
in mans ruspiosis.
Mo lunc, mo curt, penc o fin
ca e là qualchi grop.
Fin quant?
Trop?
L'amor no si misure.
2008*

(Traduzione: Amore e vita)

*Il filo della nostra vita / una gugiata sull'arcolaio
/ in mani ruvide. / Ora lungo, ora corto, grosso o
sottile / a tratti qualche nodo. / Fino a quando? /
Quanto? / L'amore non si misura.)*





In vegle

Deus in adiutorium meum intende...

Si leve in vegle.

*Mame, tu mi volevis cun te
e jo frutine o' vevi pore e dul*

*di duc chei vecjos
che durmivin par simpri*

*tel lor jet di cjase
cu le corone in man
e il vistit biel di fieste.*

*E chel susta suturno,
chel lagrima di squindon*

*di chei par dongje
mi travanavin il cur.*

Mame, ue o' capis.

*Tu vevis rason tu
a insegnami che la muart*

je vite.

2006

Sul Ponte del Diavolo

Ancora

*attendo la tua carezza
vento della mia infanzia.*

*Fiume dei ricordi,
ti vedo prezioso smeraldo incastonato
in rocce dal color di cenere.*

*Son qui le anime di coloro
che la soglia hanno varcato
e le poesie di Olivo nei sassolini bianchi
e l'eterno andare della corrente*

*e il salto sulle roste
e i gridi dei rondoni a fender l'aria.*

Allora

erano speranze e meraviglia di futuro.

2009

(Traduzione: Alla veglia)

*Deus in adiutorium meum intende .../ Si andava
alla veglia. / Mamma, tu mi volevi accanto / e io
bambina provavo paura e pena per tutti quei vecchi
/ che dormivano per sempre / sul loro letto in casa /
con la corona del rosario in mano / indossando il
vestito della festa. / E quei singhiozzi malinconici /
quelle lacrime nascoste / di chi gli era vicino / mi in-
zuppavano il cuore. / Mamma, oggi capisco. / Avevi
ragione / a insegnarmi che la morte / è vita.)*

Lucina Grattoni: nata nel 1951 a Cividale del Friuli, via ha compiuto gli studi superiori diplomandosi al locale Liceo Classico. Si è laureata in Lettere moderne, nel 1974, presso l'Università di Trieste discutendo la tesi *“Le Valli del Natisone: Ricerche di geografia agraria”*. Nello stesso anno ha iniziato a insegnare come docente di geografia economica presso diversi Istituti Tecnici e Professionali della Regione. Dal 1966 al 2009 ha insegnato latino e storia a San Pietro al Natisone, presso i Licei annessi al Convitto Nazionale “Paolo Diacono”, dove è stata referente del Progetto Scambi culturali con Austria e Germania. Sposata con un figlio, è impegnata, assieme al marito, in diverse iniziative in campo sociale ed ecclesiale.

Poesie

Maurizio Cocco

*è stato facile
nel sole accecante
con le mie finestre spalancate bruciare
come imponente fienile
non contando dolore
e correndo sperante e folle
di una gioia a venire*

*è stato facile
amare sempre con tutti i viveri
e poi desiderare chiedere pane
e bocca e mani
dalle quali si vede
dove passa il mondo
dove l'incanto geme e profuma di fieno
più a sera
rastrellando il cuore*

*come non continuare
a bruciare
con te amore
pane sole accecante
imponente fienile
con le mie finestre spalancate
e con tutti i viveri*





i ponti, i ponti – dicevi –
qui non ci sono ponti coperti
per scrivere di noi pioggia folle
mancanti di quell'ultima
scarica elettrica che bruci la ragione
e ci ammali finalmente
di febbre divoratrice
vampe, strette e mio Dio, tutto
che vogliamo essere colpevoli

le api stanno morendo – dicono –
e il mondo è alla fine
eppure vedo sciame venirmi incontro
come stellate estive
e l'aria è pulita pensando a te
mancano solo le tue labbra
per un alveare di baci

dove tu hai piantato
sono nate le primule
se le cogliessi
sradicherei d'amore

Maurizio Cocco: ha pubblicato i libri di poesia *“Soffioni”* (1995) e, con Mario Krivec, *“Il mercato delle nuvole”* (1999), *“Il pennino di Giotto”* (2006). Ha vinto nel 1999 il 1° premio di poesia alla XII biennale d'Arte del Friuli Venezia Giulia.

Relazione consuntiva attività culturale e musicale 2009

Giuseppe Schiff

Come ogni anno è doveroso offrire ai nostri lettori una relazione consuntiva sulla attività artistico-culturale-musicale svolta dalla nostra associazione lungo il corso dell'anno che va a terminare.

ATTIVITÀ CULTURALE

12 MAGGIO 2009: Presso i locali della biblioteca civica di Cividale del Friuli è stato presentato ufficialmente il numero 6-2008 del quaderno "HARMONIA" che l'Accademia pubblica ormai da diversi anni e che al suo interno raccoglie vari contributi che spaziano dalla storia alla letteratura, alla musica, alla psicologia, alla filosofia, alla teologia e alla poesia. Alla presentazione era presente il Vice-Sindaco di Cividale del Friuli, dott. Stefano Balloch oltre ad un numeroso e qualificato pubblico che seguito gli interventi degli autori dei vari articoli che hanno arricchito il quaderno, reso più interessante dalla riproduzione, nella seconda pagina interna di copertina, di un'opera dell'artista prof. Carlo Aletti. Dopo una breve introduzione della Presidente della Accademia Paola Gasparutti, hanno preso la parola li autori di alcuni contributi scientifici che arricchiscono il quaderno. Ha preso quindi la parola il Dott. Furio Sussi, già dirigente dell'ENEL del Triveneto, che ha trattato il tema *Quale energia per il futuro*. All'intervento del dott. Sussi ha fatto seguito un animato dibattito sui contenuti della relazione.

12-28 GIUGNO 2009: Dal 12 al 28 Giugno 2009 con la collaborazione e il contributo della Civica Amministrazione di Cividale del Friuli, con

il sostegno finanziario della Fondazione CRUP, con la collaborazione del Convitto nazionale PAOLO DIACONO di Cividale del Friuli, delle aziende EDILNORD e CROSATTO VINI, l'Accademia ha organizzato, nella Chiesa di Santa Maria dei Battuti, l'antologica personale di CARLO ALETTI, artista di fama internazionale. All'apertura della mostra era presente un numeroso pubblico che ha omaggiato, con la presenza, l'artista, che risiede a Clastra di San Leonardo e che insegna Disegno e Storia dell'arte presso gli Istituti Socio-Psico-Pedagogico e Linguistico di San Pietro al Natisone e annessi al Convitto Nazionale di Cividale del Friuli. Dopo l'intervento di apertura del dott. Giuseppe Schiff, direttore artistico e responsabile delle attività culturali dell'Accademia Harmonia, hanno preso la parola il Rettore del Convitto dott. Oldino Cernia e il Vicesindaco di Cividale del Friuli dott. Stefano Balloch. Alla fine il prof. Carlo Aletti ha voluto ringraziare le autorità e i presenti per essere stati presenti alla cerimonia di apertura e avergli voluto con la presenza, esternargli stima e affetto.

ATTIVITÀ MUSICALE

5 APRILE 2009: Il coro della Accademia "HARMONIA" ha partecipato, assieme alle Associazioni che operano a Cividale, alla "PASQUA DELLE ASSOCIAZIONI". In tale occasione il coro ha eseguito brani gregoriani della Domenica delle Palme e alcuni nuovi brani di D. S. BORTNJANSKIJ (1751 - 1825) e O. SCHIFF (1923 - 1987).

6 GIUGNO 2009: Assieme al coro “R. BASALDELLA” e al coro “A. FORABOSCHI”, la sezione corale della Accademia ha partecipato a una rassegna corale al Teatro “RISTORI” per festeggiare il XL anniversario di fondazione del coro “R. BASALDELLA”.

13 GIUGNO 2009: Il coro viene invitato a solennizzare la Messa per il matrimonio di due giovani sposi nella Chiesa parrocchiale di Remanzacco.



20 GIUGNO 2009: Il coro viene invitato a solennizzare la Messa per il matrimonio di due giovani sposi nella Chiesa di S. Michele a Cervignano del Friuli.



27 GIUGNO 2009: Il coro viene invitato a solennizzare la Messa per il matrimonio di due giovani sposi nella Chiesa parrocchiale di Presento di Torreano.

28 GIUGNO 2009: Il coro apre ufficialmente la stagione concertistica estiva della Chiesa campestre di Sant'Elena di Rubignacco di Cividale. Accompagnato dall'organista Silvia Tomat il coro ha eseguito i nuovi brani appresi nel primo semestre di attività didattico-musicale. Particolarmente applaudita l'esecuzione di brani di D. S. BORTNJANSKIJ (1751 - 1825), A. T. GRECIANINOV

(1864 - 1956), A. LOTTI (1666 - 1750), O. SCHIFF (1923 - 1987), L.v. BEETHOVEN (1770 - 1827).

25 LUGLIO 2009: In occasione della inaugurazione della mostra personale dell'artista di origini triestine Claudio Massini, le cui opere saranno esposte dal 25 luglio fino al 5 novembre presso il Civico Museo Sartorio, il Castello di San Giusto, il Civico Museo di Storia ed Arte, il Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl", il Civico Museo d'Arte Orientale e il Civico Museo Morpurgo di Trieste, il Coro dell'Accademia è stato invitato ad esibirsi nel parco del Civico Museo Sartorio. Di fronte a un numerosissimo e qualificato pubblico il coro ha presentato i migliori e più significativi brani del proprio repertorio sacro e profano.



11 OTTOBRE 2009: Nella splendida cornice della chiesa parrocchiale di Faedis, assieme ai cori di Buttrio, Manzano e di Ipplis, il coro “Harmonia” ha partecipato alla rassegna corale della sezione USCI dei Colli Orientali organizzata dalla corale “G. De Luca” di Faedis.

6 DICEMBRE 2009: Assieme ad altri cori anche l'Accademia Musicale-Culturale “HARMONIA” ha partecipato al “NATALE DELLE ASSOCIAZIONI” eseguendo, per l'occasione, nuovi brani natalizi. La cerimonia liturgica è stata, quest'anno, resa più solenne e significativa per la presenza del nuovo Arcivescovo di Udine, Mons. Andrea Bruno Mazzocato.

12 DICEMBRE 2009: Il coro dell'Accademia tiene un applauditissimo concerto vocale-strumentale nella Chiesa di “San Pietro ai volti” di Cividale del Friuli, gentilmente concessa dalla

Parrocchia di Santa Maria Assunta. Il repertorio comprendeva, quest'anno, brani di J. SCHNABEL (16.-17..), D. S. BORTNJANSKIJ (1751 - 1825), J. F. REICHARDT (1752-1814), L.v. BEETHOVEN (1770 - 1827), G. B. CANDOTTI (1809 - 1876), A. FORABOSCHI (18.-19..), O. SCHIFF (1923 - 1987), che sono stati presentati per la prima volta in occasione del concerto a favore dell'A.G.M.E.N (Associazione Malati Emopatici Neoplastici). Alla Manifestazione musicale, cui hanno concesso il patrocinio la Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, la Provincia di Udine, la Comunità Montana del Torre Natisone e Collio, la Civica Amministrazione di Cividale del Friuli, la Parrocchia di San marco Evangelista di Rubignacco-Grupignano e a cui ha concesso un contributo la Banca di Cividale, erano presenti, oltre a un numeroso pubblico, le autorità civili e religiose della Città Ducale e una delegazione medico-scientifica dell'Ospedale "Burlo Garofalo" di Trieste, presso cui ha sede l'A.G.M.E.N.

24 DICEMBRE 2009: Sempre nella chiesa di San Marco Evangelista di Rubignacco, il coro del-

la Accademia ha solennizzato la Messa di Mezzanotte, eseguendo i brani più significativi del periodo natalizio.

* * *

Giuseppe Schiff: *(Porpetto-UD, 1948). Dal 1967 ha diretto diversi gruppi corali e orchestrali. Dal 1988 dirige il coro dell'Accademia Musicale-Culturale "Harmonia" in cui ricopre attualmente l'incarico di Direttore Artistico e Responsabile delle attività culturali.*

Vice-Presidente Nazionale dell'A.D.I.F. (Associazione Docenti Italiani di Filosofia) per la quale organizza biennialmente a livello Nazionale i Convegni; è anche Vice-Direttore della Rivista "Per la Filosofia-Filosofia ed insegnamento".

Docente di ruolo di Filosofia, psicologia e scienze dell'educazione presso i licei Socio-Psico Pedagogico e Linguistico di S. Pietro al Natisone annessi al Convitto Nazionale "Paolo Diacono" di Cividale del Friuli. Già docente incaricato di Antropologia filosofica e Filosofia della conoscenza presso l'I.S.S.R. di Udine. Conduce ricerche di carattere storico, filosofico e musicale.

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)
BERNARDO DI CHIARAVALLE	Jesu dulcis memoria (melodia gregoriana)
ANONIMO	Magno salutis gaudio (melodia gregoriana - patriarchina)
ANONIMO	Plebs fidelis Hermacorae (melodia gregoriana - patriarchina)
ANONIMO	Ad cantum leticie (discanto cividalese)
ANONIMO	Submersus jacet Pharaon (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	Triumphat Dei Filius (discanto cividalese)
ANONIMO - sec. XIII (arm. D. Regattin).....	Cantico delle creature
ANONIMO - sec. XIII (arm. B. Delle Vedove).....	Altissima luce
ANONIMO - sec. XIII	Creator alme siderum
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. XV	Gaudens in domino (conductus)
ANONIMO - sec. XVI	Alta Trinità beata
ANONIMO - sec. XVII	Nitida stella
ANONIMO - sec. XVII	Der Herrn o Menschenkinder
ANONIMO - sec. XVII	Lieti pastori
ANONIMO - sec. XVIII	Macht hoch die Tür
J. DESPRÈZ (1440? - 1521?).....	Ave Vera Virginitas
ANTONIUS DE ANTIQVVS VENETVS (1460 ? - 1520 ?)	Senza Te sacra Regina
J. ARCADELT (1504 - 1568)	Ave Maria
T. TALLIS (1505 - 1585).....	O nata lux de lumine
Fra DIONIS (IVS) 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
P. L. da PALESTRINA (1525? - 1594)	O bone Jesu
M. VULPIVS (1570 ca. - 1615)	Num Komm der Eiden Heiland
M. PRAETORIUS (1571 - 1621).....	En natus est Emmanuel
G. MESSAUS (1585 - 1640).....	Dies est letitiae
J. H. SCHEIN (1586 - 1630)	Die Nacht ist Kommen

J. CRÜGER (1598 - 1662)	Jesus, meine Zuversicht
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
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 geboren 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. PERGOLES (1710 - 1736)	Dorme benigne Jesu
J. SCHNABEL (1767 - 1831)	Transeamus usque Bethlehem
F. H. HIMMEL (1765 - 1814)	Adorabunt Nationes
L. van BEETHOVEN (1770 - 1827)	An die Freude (coro dalla nona sinfonia)
L. van BEETHOVEN (1770 - 1827)	Die Ehre Gottes aus der Natur
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. MENDELSSHOHN - BARTHOLDY (1809 - 1847)	Alles was odem hat lobt 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
A. MEVILLE (1856 - 1942)	Ave Maria
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
A. FORABOSCHI (1889 - 1967)	Quem vidistis pastores
J. STRAVINSKIJ (1882 - 1971).....	Pater noster
J. TOMADINI (1823 - 1880).....	Ave verum
J. BREITENBACH (18.- 19..).....	Vergine santa, d'ogni grazia piena
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)	Vesperì della domenica
---------------------------------	------------------------

Composizioni di G. SCHIFF

G. SCHIFF (1948 -)L'emigrant

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

O. SCHIFF (1923-1987) Gleseute

O. SCHIFF (1923 - 1987) Messa "Sacerdos in aeternum"

O. SCHIFF (1923 - 1987) Preghiera

O. SCHIFF (1923 - 1987) Tota pulchra

O. SCHIFF (1923 - 1987)Cristo è risorto

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. O. Schiff - B. Delle Vedove)Su pastori alla capanna

Musiche natalizie europee

CANTO POPOLARE SALISBURGHESEStill, 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 (1 - 2)
D. S. BORTNJANSKIJ (1751 - 1825).....	Tebje pojem
G. I. LOMAKIN (1812 - 1885)	Ize Cheruvimi
N. R. KORSAKOV (1844 - 1908)	Pater Noster
A.T. GRECIANINOV (1864 - 1956)	Sviatij Bože
N. KEDROV (? - ?)	Otče Nas
S. RACHMANINOV (1873 -1943).....	Bogoroditse devo

Liturgia Bizantino – Greca

O. SCHIFF (1923 - 1987).....	´Aghios ´o theòs
------------------------------	------------------

Musica profana

ANONIMO	Gaudeamus igitur (canto goliardico medioevale)
ANONIMO sec. XVI.	Pavane
ANONIMO sec. XVI.	Chanson a boire
J. del ENCINA (1468-1529)	Mas vale trocar
J. del ENCINA (1468-1529)	Fatal la parte
P. CERTON (1500 – 1572)	Je ne l’ose dire
P. FONGHETTI (15.. - 15..)	Mentre stavo mirando un caso strano
O. di LASSO (1532 - 1594)	Mi ti voria contar la pena mia

O. VECCHI (1550 - 1605).....	Tra verdi campi
G. FORSTER (1540 - ?).....	Vitrum nostrum gloriosum
A. GABRIELI (1510 ? - 1586)	Canto, canto; festa, festa
A. SCANDELLO (1517 - 1580)	Bona sera
F. AZZAIOLO (1530/40 - 1569)	Già cantai allegramente
F. AZZAIOLO (1530/40 - 1569)	Ti parti cor mio caro
G. MAINERIO (1535 ca. - 1582)	La putta nera
G. MAINERIO (1535 ca. - 1582)	Sciaràçule maraçuile
L. VALVASONE da (1585 - 1661)	Gioldin gioldin
G. PAISIELLO (1740 - 1816)	La notte
W.A. MOZART (1756 - 1791)	Abendruhe
C. KREUTZER (1780 - 1849)	Heilig ist die Jugendzeit
G. VERDI (1813 - 1901).....	Va pensiero
J. BRAHMS (1833 - 1897).....	Erlaube mir, feins Mädchen
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

*Non vergognarti di volere che ti sia insegnato
ciò che non sai.
Saper qualcosa è fonte di lode, mentre è una colpa
non volere imparare nulla.
(Catone)*



Il Coro Harmonia - Chiesa parrocchiale di Faedis, 11 ottobre 2009.

*Ciò che noi vogliamo essere nel futuro,
dobbiamo cominciare ad esserlo nel presente.
(L. Bosor)*

Allianz  RAS

Massimiliano Schiff

Cell. +39 335 7224689

MILANO
ASSICURAZIONI 
Divisione **S a s a**



Agenzia Cividale del Friuli

Pzza della Resistenza

33043 Cividale del Friuli (UD)

Tel. +39 0432 731463/731443

Fax +39 0432 731443

E-mail: 13490000@allianzras.it

cividale.4525@agenzie.sasa.it

Al Monastero



La Taverna di Bacco

Via Ristori, 11 - 33043 Cividale del Friuli

Tel. 0432.700808



Autonord Fioretto

CONCESSIONARIA UDINE - MAGNANO IN RIVIERA - PORDENONE

VENDITA E ASSISTENZA AUTO NUOVE & USATE

via Cividale/angolo via Tolmino, 2 - tel. 0432 284286
UDINE



GRUPPO BANCARIO

Banca Popolare di Cividale

PROFUMERIA
BILLIANI
ESTETICA

piazza Picco 20

33043 CIVIDALE DEL FRIULI (UD)

Tel. 0432 731883

COLTIVIAMO L'ELEGANZA

Boccolini

Abbigliamento

dal 1924

CORSO MAZZINI, 49 - CIVIDALE - TEL. 0432 731076
BOCCOLINICONFEZIONI@LIBERO.IT



DI.AL.CA. srl Distribuzione Alimentare Carni

viale Libertà, 1
33043 Cividale del Friuli (Ud)
tel. 0432 733224
fax 0432 700967
www.carnimarket.it



IL MARCHIO EUROPEO DEI NEGOZI SPECIALIZZATI

AUDIO - VIDEO - ELETTRODOMESTICI

CIVIDALE

Via Europa - Tel. 0432/731456



Piazza Picco, 18 - Cividale del Friuli
Tel. 0432 730707



Cividale del Friuli (Ud) - c/o Cimitero Maggiore
tel. e fax 0432 732903
orario continuato - chiuso il lunedì



33043 Cividale del Friuli (Ud) - v.le Libertà, 31
Tel. e fax 0432 730341

Fantini G. & C. s.n.c.

PREPARAZIONE COLLAUDI • ASSISTENZA CLIMATIZZATORI

VENDITA E ASSISTENZA

STAZIONE DI SERVIZIO



Viale Trieste, 32
33043 Cividale del Friuli (UD)
Tel./Fax: 0432 731455



Via Friuli, 20
33043 Cividale del Friuli (UD)
Tel./Fax: 0432 734296



Friulana Ponini Srl

*via Tombe Romane, 8 - Moimacco (Ud)
tel. 0432 722624*



fe friuli estintori

FE FRIULI ESTINTORI SRL
Via Monfalcone, 33
33052 Cervignano del Friuli (UD)

Tel. 0431 30545 - Fax 0431 32891
www.friuliestintori.com
e-mail: estintori@friuliestintori.com

Azienda con Sistema Qualità Certificato UNI EN ISO 9001 : 2000
Stazione di ricarica e collaudi autorizzata RINA
Azienda con manutentori qualificati INAMA



Hotel Roma

Civiale del Friuli



Piazza Picco, 17
33043 Cividale del Friuli (UD)
Tel. 0432.731871 - Fax 0432.701033
e-mail: info@hotelroma-civiale.it
www.hotelroma-civiale.it

LA BUSE

dal löf

33040 Prepotto [Udine]
Via Ronchi, 90
Tel. Fax ++39 0432 700808
www.labusedallof.com



Pulisecco - Lavanderia

La nuova DOOR

di Tosolini L. & C. s.n.c.

Via San Martino, 22 - 33047 Remanzacco (Ud)
Tel. 0432 667136 - Fax 0432 648898

PARON
A R R E D A M E N T I

Via Sant'Antonio, 32
33059 Villa Vicentina (UD)
Tel. 0431.96554



via Nazionale, 7 Buttrio (UD) - tel. 0432 674633 - fax 0432 674759



***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



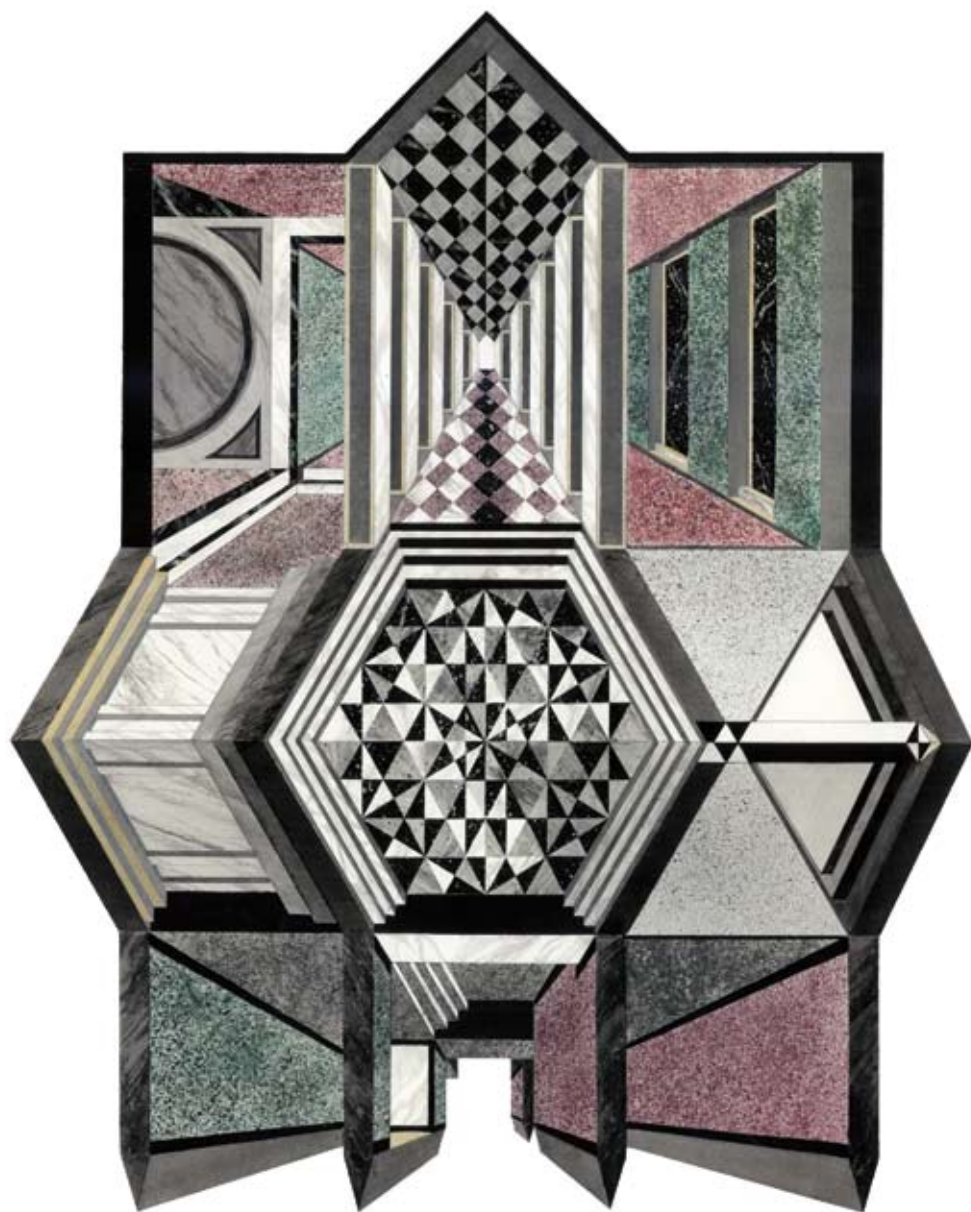
ZUCCO
Vittorio & Renato snc

Via Malignani, 27 - 33030 Premariacco
Tel. 0432 720330 - Fax 0432 720728
Zucco Vittorio cell. 3355240914

Elisabetta Crucil: *nata a Cividale del Friuli nel 1984.*

Si è diplomata presso l'Istituto Statale d'Arte G. Sello di Udine nel 2003, ha conseguito la laurea triennale nel 2006 e quella specialistica nel 2009 a Venezia presso la Facoltà di Architettura IUAV (indirizzo Architettura delle Costruzioni), con il massimo dei voti.

Dal settembre 2009 è abilitata all'esercizio della professione.



Elisabetta Crucil, *Visione aperta*, acquerello su carta-cotone, 68 x 54 cm, 2009.

(Il dipinto può essere osservato girandolo su tutti 4 i lati).

*“L'amore è una riserva sacra di energia...
è la soglia di un altro Universo.
Il mondo finirà con l' esplodere se non imparerà ad amare”*

(T. de Chardin)