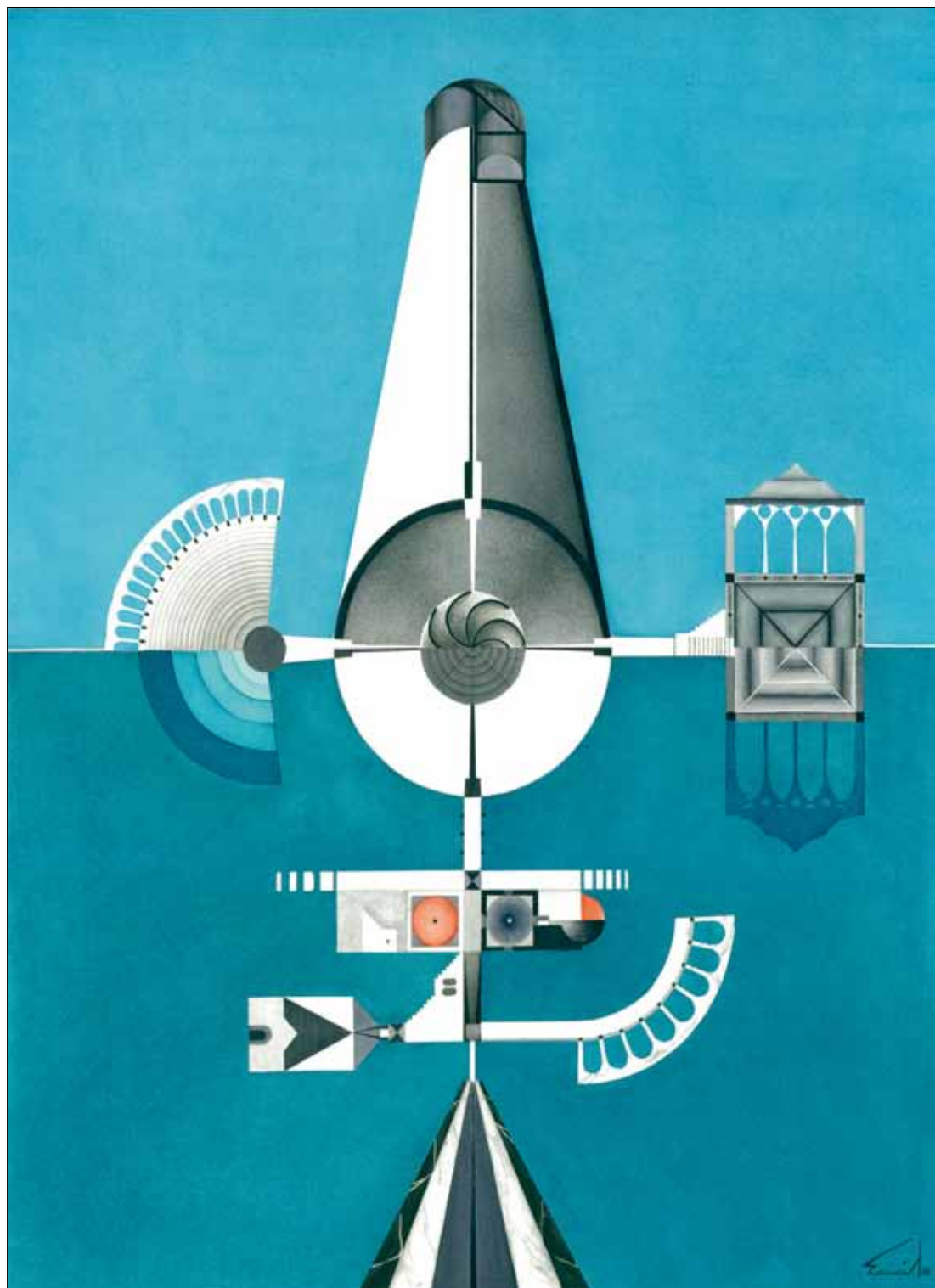

HARMONIA

n° 8 - 2010

Quaderno
dell'Accademia
Musicale - Culturale
"HARMONIA"

Cividale del Friuli - Udine





Elisabetta Crucil, *Mediterraneo*, acquerello su carta-cotone, 68 x 54 cm, 2010.

HARMONIA

N° 8 - 2010



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.*

Sommario

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 +39 0432 733796
cell. +39 333 5852512

www.accademiaharmonia.interfree.it

accademiaharmonia@interfree.it
immanuelk@libero.it
giuseppeschiff@libero.it
paolagasparutti@libero.it

P. Gasparutti	<i>Presentazione</i>	p. 5
S. Colussa	<i>Toponomastica e GIS: un incontro produttivo. Il caso del toponimo "tomba" nel comune censuario di Premariacco</i>	p. 7
R. Tirelli	<i>Cividale del Friuli: da plebe rurale a urbs</i>	p. 15
M. Bruno - D. Iacuzzi	<i>Gli Stucchi della grande sacrestia di San Francesco a Cividale del Friuli</i>	p. 26
C. Barberi	<i>Il Palazzo degli Economo a Trieste</i>	p. 38
M. Schiff	<i>Musica e poesia in Rilke</i>	p. 46
M. Grusovin	<i>Michelstaedter e i Demoni dell'inautentico</i>	p. 66
G. Chimirri	<i>Moralità e immoralità dell'arte</i>	p. 73
M. T. Russo	<i>Diventare anziani: un destino o un compito?</i>	p. 80
M. E. Mariuzzi	<i>Sì, lo voglio!...??</i>	p. 93
E. Battaino	<i>Raccontami una storia... mentre fuori nevica (continuazione)</i>	p. 103
A. De Stefano	<i>Haiku: poesia dal silenzio</i>	p. 109
L. Grattoni	<i>Poesie</i>	p. 114
S. Zamaro	<i>Poesie</i>	p. 116
J. Zagnoli	<i>Poesie</i>	p. 117
G. Schiff	<i>Relazione consuntiva attività culturale e musicale 2010</i>	p. 119
Coro "HARMONIA"	<i>Repertorio concertistico</i>	p. 122

Presentazione

Paola Gasparutti

*Cerca di essere amato
anche se non ammirato.*
(L. Wittgenstein)

È per me, quale Presidente della Accademia Musicale – Culturale Harmonia, un vivo piacere presentare al pubblico il quaderno che l'Accademia pubblica ormai dal lontano 2003.

Se il concerto di Natale segna la degna conclusione di tutta l'attività didattica-interpretativo-musicale, l'uscita alle stampe del quaderno è il coronamento di tutta l'intensa attività organizzativo-culturale e di ricerca che l'Accademia conduce lungo tutto il corso di un anno di attività.

Come ogni anno, da questo spazio a me riservato, desidero ringraziare tutti i coristi che sotto la guida del prof Schiff si trovano, senza soluzione di continuità, tre sere alla settimana a studiare nuovi brani, ad affinare la vocalità e a migliorare l'interpretazione di composizioni che ogni anno si caratterizzano per una sempre maggior complessità. Non voglio dimenticare di esprimere un vivo senso di gratitudine al Maestro Beppino delle Vedove e alla Maestra Silvia Tomat che, nonostante i loro impegni professionali e concertistici, sono sempre prodighi di consigli per migliorare l'apprendimento e la tecnica espressiva.

Quest'anno 2010 che va a concludere non ci ha visti particolarmente impegnati in attività concertistiche, in quanto alcuni appuntamenti, che avrebbero visto il coro esprimersi in regione e fuori regione, sono venuti meno a causa di forza maggiore.

C'è da segnalare comunque l'applauditissimo concerto, con cui si è aperta l'attività del 2010, che ha visto il coro, accompagnato da un nutrito numero di orchestrali, esibirsi nella artistica chiesa di San Michele a Cervignano del Friuli, concerto organizzato e sostenuto finanziariamente dal Signor Gonelli, titolare della ditta Friuli Estintori che ha la sua sede proprio nella

cittadina della Bassa friulana. Altro momento caratterizzante l'attività musicale del 2010 è stato la solennizzazione della Messa nell'ambito della rievocazione storica nel caratteristico borgo medioevale di Santa Margherita del Gruagno. Come ogni anno particolarmente significativo è stato il concerto benefico che il coro dell'Accademia ha tenuto sabato 11 dicembre nella Chiesa di San Pietro ai volti per la raccolta di fondi in favore dell'Associazione Genitori Malati Emopatici Neoplastici – A.G.M.E.N.

Per quanto attiene invece l'attività strettamente culturale, c'è da segnalare, giovedì 25 Febbraio 2010, presso i locali della Biblioteca civica di Cividale del Friuli, la presentazione ufficiale del numero 7-2009 del quaderno "HARMONIA". Di fronte ad un numeroso e attento pubblico la dottoressa Germana Snaidero ha illustrato sinteticamente i contenuti dei diversi contributi presenti nel quaderno. Ha poi preso la parola la dott.ssa Marina Mariuzzi che ha affrontato il tema della donazione degli organi, sollevando, con le sue stringenti argomentazioni, tutta una serie di interrogativi di ordine medico-psico-socio-etico-religioso-politico- antropologico.

Dal 30 Luglio al 12 Settembre 2010, l'Accademia, ha organizzato il progetto fotografico "...e nel silenzio:note" della artista cividalese dott.ssa Adriana laconcig nei locali dell'ex Monastero di Santa Maria in Valle.

Nelle giornate di giovedì 18 e 25 Novembre e giovedì 2 dicembre 2010 assieme all'Associazione Docenti Italiani di Filosofia e alla Civica Amministrazione di Cividale del Friuli, l'Accademia ha realizzato tre serate denominate "Appuntamenti d'autunno" dedicate all'approfondimento di alcuni aspetti del pensiero di Rainer Maria Rilke e di Carlo Michelstaedter.

Per quanto riguarda il presente quaderno, impreziosito in seconda e terza pagina di copertina da due acquarelli su carta-cartone della giovane artista Elisabetta Crucil, esso si apre con un contributo del Professor Sandro Colussa, il quale mette in evidenza come la toponomastica rivesta grande importanza per lo studio e la ricostruzione del paesaggio antico. Il dott. Roberto Tirelli, con uno studio delle dinamiche interne alla Forum Iulii, tratteggia la trasformazione della stessa da Plebe rurale a Urbs lungo un periodo di tempo che si conclude verso la fine del XV secolo.

Due giovani studiosi illustrano le caratteristiche degli stucchi della grande sacrestia del complesso conventuale di San Francesco a Cividale del Friuli.

Il dott. Claudio Barberi, invece, ci prende per mano e ci accompagna all'interno di uno dei più bei palazzi di Trieste, il Palazzo Economo, attuale sede della Sovrintendenza dei Beni Architettonici della nostra Regione.

A questi interventi di carattere storico artistico, segue una approfondita riflessione dello studioso milanese Giovanni Chimirri, il quale dedica la sua personale riflessione all'approfondimento del particolare rapporto dialettico tra attività artistica e morale..

Ad esso segue lo studio di Michele Schiff, tutto teso a offrire una approfondita analisi dello sviluppo della poetica riliana sulla scorta dell'esperienza sonora del reale.

In occasione del centenario della morte di Carlo Michestaedter lo studioso goriziano Marco Grusovin cerca di illuminare il percorso intellettuale del filosofo goriziano, morto prematuramente e violentemente il 17 ottobre 1910.

Ad esso fa seguito il contributo della Professoressa Maria Teresa Russo, docente all'Università di Roma Tre, la quale tratteggia le caratteristiche e le problematiche del processo di invecchiamento.

La dott.ssa Marina Mariuzzi invece approfondisce la questione del celibato sacerdotale all'interno della Chiesa cattolica.

Prima della rassegna della produzione poe-

tica di Lucina Grattoni, Silvano Zamaro e Jacopo Zagnoli, la poetessa e studiosa friulana Aldina De Stefano ci introduce in una particolare forma di poetare, tipica del Giappone.

Come di consueto segue una sintetica rassegna delle attività organizzate in proprio o in collaborazione con altri enti e associazioni dalla Accademia lungo il corso del 2010 e un aggiornamento del repertorio musicale.

A conclusione del presente intervento, con la sincerità e l'intensità di sempre desidero ringraziare di vero cuore tutti coloro che in qualsiasi modo e maniera hanno approvato e sostenuto la realizzazione dei programmi che l'Harmonia aveva predisposto all'inizio dell'anno che volge a conclusione:

- 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 Banca di Cividale s.p.a.;
- la Parrocchia di Santa Maria Assunta di Cividale del Friuli;
- tutti gli sponsors che, con puntuale generosità contribuiscono alla realizzazione del presente quaderno;
- tutti i soci che ci seguono e ci sostengono nella realizzazione di quanto annualmente programmato.

A tutti infine un augurio per un felice 2011.

Toponomastica e GIS: un incontro produttivo. Il caso del toponimo “tomba” nel comune censuario di Premariacco

Sandro Colussa

Lo studio della toponomastica vanta nella nostra regione una lunga tradizione, che ha visto i suoi albori già nel XVI secolo¹, e prosegue tuttora grazie all'impegno di appassionati studiosi².

È nota l'importanza che essa riveste per lo studio del paesaggio antico, rivelandosi utile per la sua ricostruzione fino ad epoca romana e pre-romana.

È però opportuno puntualizzare che, perché un toponimo possa essere utilizzato proficuamente a questo scopo, deve essere fornito almeno di due requisiti.

In primo luogo bisogna accertare la sua antichità, cercando di recuperarne le attestazioni più antiche³. Un toponimo isolato, infatti, per quanto suggestivo, potrebbe essere di origine moderna e rispecchiare una situazione ambientale di recente origine, e pertanto, se non supportato da altri tipi di evidenze, non è di per sé affidabile.

La seconda esigenza che deve soddisfare, e che costituisce anche il principale problema della ricerca topografica, è quello della collocazione spaziale. I documenti notarili, in particolare quelli in cui si trattano problemi di confinazioni, a partire dal bassomedioevo abbondano di interessanti denominazioni di luoghi; utilizzando questa vasta messe archivistica sono stati realizzati degli importanti repertori; ne ricordo uno per tutti: lo schedario toponomastico del Corgnoli, autentica miniera per i ricercatori. Ma la valenza documentaria di un toponimo risulta fortemente mutilata se non è possibile definire per lo meno con buona approssimazione dove esso debba essere posizionato.

Per rispondere a queste necessità assumono una fondamentale importanza i Sommarioni delle

mappe catastali napoleoniche, consultabili in formato digitale presso l'Archivio di Stato di Udine⁴. Si tratta di registri, redatti a partire dal 1811, che riportano, a fini fiscali, i seguenti dati dei territori censiti:

- numero di mappa
- possessori
- denominazione del pezzo di terra (toponimo)
- qualità del terreno (l'uso che ne viene fatto, se prato, arativo, ronco, ecc.)
- situazione del terreno (se piano o monte)
- classe di valore
- superficie

I dati sono collegati ad una mappa catastale. È così possibile da un lato posizionare con precisione un toponimo, dall'altro ottenere un solido punto di appoggio per iniziare la ricerca storica delle sue attestazioni e verificarne l'antichità.

Da alcuni decenni è a disposizione un formidabile strumento di indagine dei dati geografici, che risulta particolarmente adatto per lo studio dei toponimi antichi.

Mi riferisco ai “GIS”. Il termine che è l'acronimo di *Geographic Information System*. Si tratta di programmi informatici che consentono di raccogliere, visualizzare ed analizzare informazioni geografiche georeferenziate, cioè fornite di coordinate pertinenti ad un sistema di riferimento⁵.

Le strutture dei dati spaziali (in altre parole la cartografia) che i GIS utilizzano sono di due tipi: raster e vettoriale. I primi sono le immagini, fornite di un sistema di coordinate; i secondi sono costituiti da primitive geometriche (punti, linee o poligoni). Le potenzialità dei programmi GIS permettono di raggiungere risultati sorprendenti, anche solo sovrapponendo tra loro i dati spaziali

georiferiti (denominati *layer*, cioè strati). Ai dati spaziali si associano gli “attributi”, che forniscono la descrizione delle loro caratteristiche. Nel caso dei *layer* vettoriali gli attributi sono espressi in file in formato .dbf (database).

I dati che sono presentati in questo breve contributo sono elaborati con il programma *open source* MapWindow Gis, realizzato a partire dal 1998 da un gruppo di ricercatori dello Utah Water Research Laboratory dello stato dello Utah, poi regolarmente perfezionato ed aggiornato. Questo GIS, rispetto ad altri simili, ha la caratteristica di avere un'interfaccia estremamente semplice ed intuitiva, vantaggio non indifferente per chi, come lo scrivente, non possiede particolari attitudini al computer⁶.

Proviamo ad utilizzare lo strumento GIS effettuando una ricerca sulle occorrenze del toponimo “tomba”, che, come è intuibile, riveste un particolare interesse storico.

Questo termine spesso si incontra in luoghi caratterizzati da rialzi del terreno, che possono essere di origine sia naturale, che artificiale. In questo secondo caso è da valutare l'evenienza, più volte accertata, che costituiscano tracce di insediamenti, come *aggeres* di castellieri di pianura dell'età del bronzo, o anche residui di tumuli funerari protostorici. Entrambe queste tipologie di manufatti sono state recensite da un fondamentale studio di Lodovico Quarina degli anni quaranta del secolo scorso⁷ e sono attualmente in corso di studio grazie ad un progetto di ricerca condotto dall'università di Udine⁸, ateneo che nel 2008 ha organizzato un congresso internazionale sui tumuli sepolcrali⁹.

In altri casi invece il termine è rivelatore della presenza di sepolture romane; questo si verifica, ad esempio, nel comune di Cividale dove, in località Rualis, segnala la presenza di una vasta necropoli ad incinerazione¹⁰. Nel comune censuario di Orsaria il toponimo “Tomba Lonzan” designa entrambe le tipologie funerarie: evidentemente la preesistenza di un tumulo protostorico ha, per così dire, attratto delle sepolture di epoca romana¹¹. In questo caso il toponimo è risalente, essendo attestato fin dal 1329¹².

Naturalmente una sporgenza del terreno che riceve il nome di “tomba” può anche essere costituita semplicemente da un mucchio di pietre rimosse ed ammucchiate nel corso delle arature, che col tempo si è ricoperto di erba. Da qui deriva la necessità della verifica autoptica, sempre essenziale in una ricerca sulla toponomastica.

Il toponimo “tomba” è stato oggetto di una recente stimolante riflessione¹³: prendendo lo spunto dalla situazione riscontrata nel comune di Fagagna, Valter Zucchiatti, l'autore del contributo, passa in rassegna le occorrenze di questo toponimo e la effettiva presenza di tumuli, e le incrocia con i toponimi che definiscono i terreni su cui si localizzano; la suggestiva conclusione a cui giunge è la stretta connessione del toponimo tomba o della reale presenza di tumuli con i silvonimi (fratta, Selvis, ecc.), e questo dato è associato al valore sacrale che i boschi assumevano nell'antichità.

Assunte queste premesse analizziamo un'area campione. Consideriamo la parte a destra del Natisone del comune censuario di Premariacco in epoca napoleonica ed austriaca, corrispondente al territorio attuale del comune, tolte le pertinenze degli antichi comuni censuari di Ipplis e Azzano, Leproso ed Orsaria.

La nostra ricerca parte dal relativo Sommario; la pianta catastale di riferimento non è quella cosiddetta napoleonica, ma quella austriaca a scala ridotta del 1843, disponibile in formato digitale, che differisce in poco rispetto alla precedente; ad ogni buon conto è stata verificata l'assenza di discrepanze nei mappali coinvolti nell'indagine¹⁴.

La prima operazione da svolgere è la georeferenziazione delle mappe secondo il sistema di coordinate della Carta Tecnica Regionale. La seconda è la creazione di uno strato vettoriale poligonale in cui sono perimetrate le particelle catastali che risultano definite come “tomba”. Il risultato è quello visualizzato nella fig. 1.

Si osserva ad est del capoluogo la presenza di un'ampia area denominata “Tomba Formica”, delle dimensioni di circa 91 mq. Le coordinate in basso a sinistra indicano che la sua localizzazione è in prossimità del piccolo aeroporto

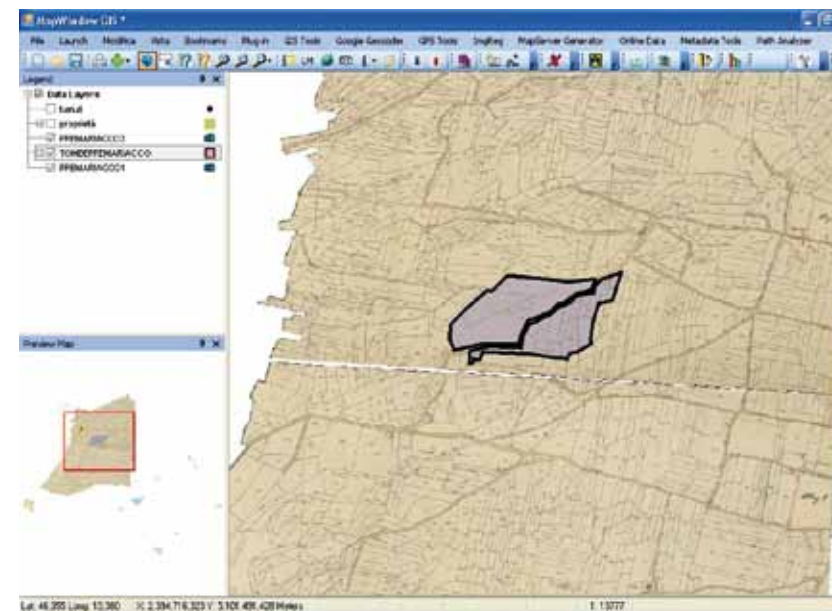


Fig. 1. Particolare della carta catastale austriaca del 1843 a scala ridotta con evidenziata l'area denominata “Tomba Formica”.

di Premariacco e della azienda agricola San Mauro. Il toponimo dunque è attestato almeno dall'inizio del XIX secolo. È possibile risalire più indietro nel tempo?

A questo proposito riveste un estremo interesse una mappa del 1648 che raffigura, all'in-

terno della “villa di Premariacco” (cioè del territorio di pertinenza di Premariacco) nove appezzamenti messi in vendita dalla Repubblica di Venezia; uno di essi è denominato “pasco di Piazza di Tomba Marzon”¹⁵ (fig. 2). I confini di questo terremo sono i seguenti: est: Domenico

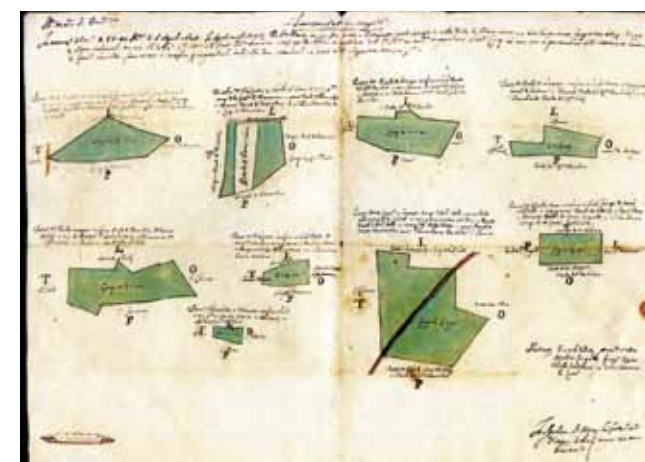


Fig. 2. Archivio di Stato di Udine, Mappe Manin, catasto cassetto 14, disegno 14. L'appezzamento definito “pasco di Piazza di Tomba Marzon” è quello in alto a sinistra. Il nord è a sinistra

Pravisano e Convento di San Pietro Martire; sud: Antonio Zuccolo; ovest: Antonio Zuccolo ed altri; nord: strada consortile.

Un fondo dell'Archivio di Stato di Udine permette di seguire la storia delle proprietà di questo Convento¹⁶. In esso è menzionata una "braida di campi due" che il 14 marzo 1602 ed il 27 luglio 1720 confinava ad ovest con "loco detto Tomba Marzon"; questo terreno il 22 ottobre 1790 si trovava "nella terra chiamata Tomba Marzon" ed aveva i seguenti confini: nord: strada; sud: proprietà Foscolini *in loco* Petronio (cioè anteriormente di proprietà Petronio, come risulta dalle confinazioni precedenti); ovest: comugna acquistata dai nobili Manin; est: parte proprietà Manin e parte strada consortiva.

Il terreno confinante ad ovest è chiaramente quello stesso raffigurato nella mappa del 1648, poi passato alla proprietà della famiglia Manin.

Se ne ricava che una certa zona del comune di Premariacco a partire almeno dal XVII secolo era denominata "Tomba Marzon".

È possibile individuare dove era localizzata quest'area?

Tentiamo di farlo partendo dai proprietari menzionati. Dal Sommarione napoleonico risulta che i Manin non avessero più possedimenti nel territorio del comune. Il confronto delle proprietà confinanti con il terreno "pasco di Piazza di Tomba Marzon" e la braida proprietà del Convento lascia supporre che le proprietà Zuccolo e Foscolini fossero situate a poca distanza l'una dall'altra, la prima ad ovest e la seconda ad est. Nel Sommarione la famiglia Zuccolo possedeva solo i terreni evidenziati nella mappa (fig. 3), e solo nel settore contrassegnato con il cerchio si trovava una proprietà dei Foscolini immediatamente ad est di una degli Zuccolo.

L'assenza della strada indicata nelle confinazioni si spiega agevolmente osservando la mappa catastale. Infatti si nota con chiarezza come strada comunale denominata "via dell'Ancona", che, peraltro, costituiva un *limes* della antica centuriazione forogiuliese, proseguiva in direzione

est, ed ha lasciato traccia nella forma allungata della p.c. 803, adibita a pascolo (fig. 3).

Con la prudenza determinata dal fatto che la mappa catastale rappresenta una situazione posteriore di oltre 150 anni dal documento che raffigura il "pasco di piazza di tomba Marzon", si può considerare come ipotesi di lavoro la possibilità che i due terreni che abbiamo esaminato siano da collocare grosso modo in corrispondenza dei mappali 808 ed 816. Se tale ipotesi fosse vera, allora l'area della "tomba Marzon", si troverebbe circa a 500 metri ad ovest da quella denominata "tomba Formica". In tal caso non è

se ne avessero determinato la forma (fig. 6); un elemento in più a favore della loro antichità e, di conseguenza, di quella del toponimo.

Un sopralluogo nell'area in cui abbiamo ipotizzato potesse trovarsi la "tomba Marzon" ha scoperto la presenza di un terzo tumulo all'interno proprio del mappale n. 808, adibito a pascolo (fig. 7)¹⁸.

I tre tumuli risultano essere ancora inediti (fig. 8). Solo un intervento archeologico potrebbe accertare la loro effettiva antichità, che, comunque, sulla base dei dati toponomastici esposti, sembra essere assai probabile.

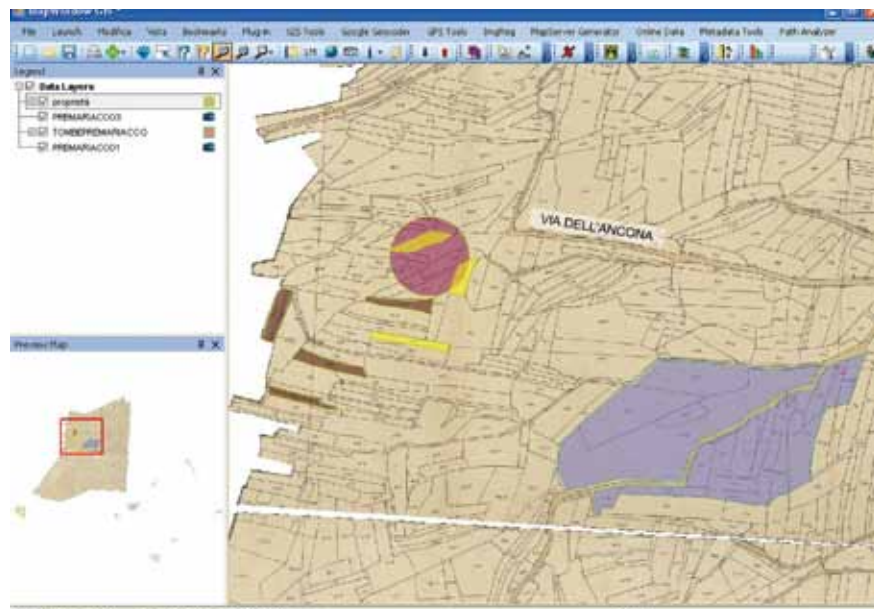


Fig. 3. Particolare della carta catastale austriaca del 1843 a scala ridotta con evidenziati i possedimenti della famiglia Zuccolo dai dati del Sommarione napoleonico (scuri) e quelli della famiglia Foscolini nelle aree circostanti. Il cerchio indica la probabile localizzazione del "pasco di Piazza di Tomba Marzon".



Fig. 4. Il tumulo occidentale della località "Tomba Formica".



Fig. 5. Il tumulo orientale della località "Tomba Formica".

da escludere che in passato un'unica vasta area abbia avuto questa denominazione, aggettivata (Marzon, Formica) forse sulla base del cognome dei proprietari.

Muniti di questi elementi indiziari non resta che verificare la situazione con un'ispezione autoptica sul posto.

I risultati sono sorprendenti.

Nell'area "tomba Formica", ai lati delle curve della nuova strada sterrata (ancora assente nel catasto del 1843), che conduce all'aeroporto vi sono effettivamente due piccoli tumuli (figg. 4 e 5)¹⁷. Dopo averli posizionati e sovrapposti alla carta catastale, si osserva che essi si elevano proprio in corrispondenza dei margini arrotondati del mappale n. 648, ad uso prativo, come

Un'ultima osservazione. Nel caso dei tre tumuli non trova riscontro il supposto collegamento con boschi o silvonimi. Infatti, mentre i due esemplari nella "tomba Formica" sorgono (e sorgevano) su un prato, il terzo si eleva in un'area pascoliva che nel Sommarione è definita "Prati Chiarandis"; il termine indica "siepe piantata, siepe incolta, pendio cespuglioso" e simili¹⁹.

Le immagini delle figg. 1, 2, 3, 6, 8, sono pubblicate su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Archivio di Stato di Udine, n° 1/2011.

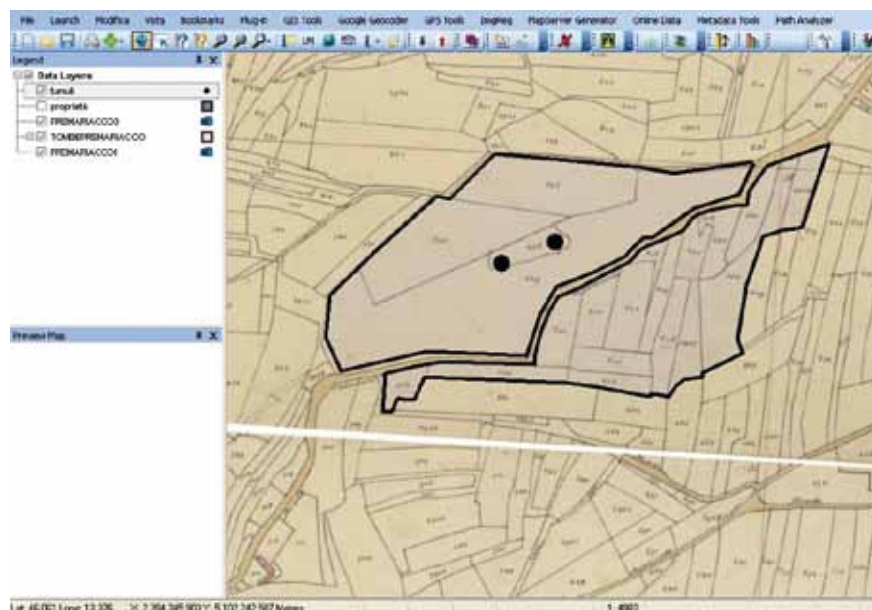


Fig. 6. La posizione dei tumuli nella località "Tomba Formica" in relazione al mappale n. 648.

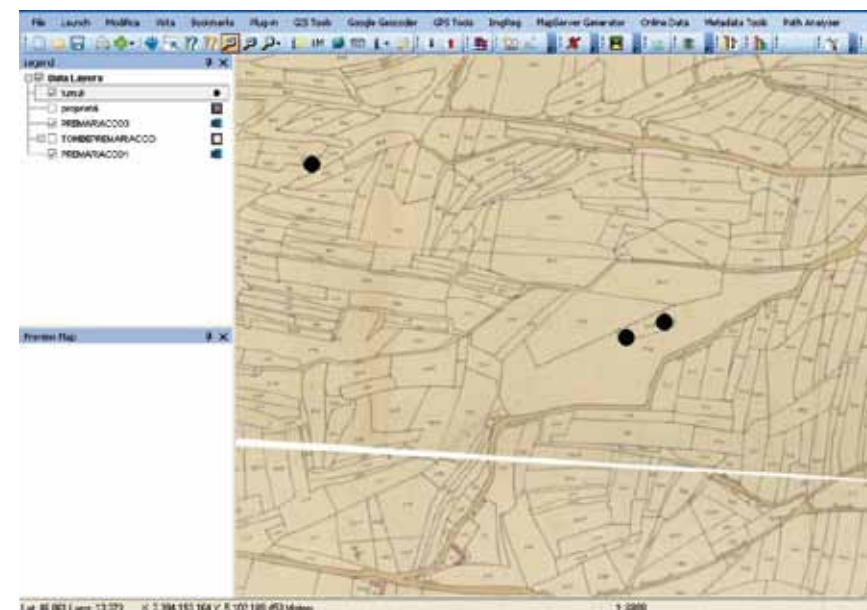


Fig. 8. Particolare della carta catastale austriaca del 1843 a scala ridotta con evidenziata la posizione dei tre tumuli.



Fig. 7. Il tumulo nell'area di "Tomba Marzon".

Note

- (1) Sulle origini degli studi topografici in Friuli: *Uggeri* 1992.
- (2) Sullo stato degli studi della toponomastica friulana si vedano *Pellegrini* 1990 e *Costantini* 1990. Ovviamente da allora la situazione è ulteriormente migliorata. Vi è da registrare la presenza di un capitolo dedicato alla toponomastica in quasi tutti i volumi miscelanei sponsorizzati che trattano di singoli comuni. Ricordiamo infine la collana "Studi di Toponomastica Friulana", che pubblica le relazioni dei convegni che si tengono annualmente a Branco di Tavagnacco.
- (3) Indicazioni di metodo al riguardo si leggono in *Pellegrini* 1994 e *Uggeri* 2000, in particolare pp. 129 e sgg.
- (4) Per queste e le altre notizie della cartografia catastale conservata nell'Archivio di Stato di Udine si veda *Corbellini* 1986.
- (5) Sulle caratteristiche generali dei GIS, tra l'immensa bibliografia esistente al riguardo, segnalo *Favretto* 2006, pp. 26-61.
- (6) Notizie su questo GIS si trovano sul sito www.mapwindow.org.
- (7) *Quarina* 1843. Sul *Quarina* si veda *Borgna, Cassola Guida, Corazza* 2010, p. 25.
- (8) Si consultino le seguenti pagine web: http://www.sciencesystemfvg.it/?page=ricadute&id=5&open=2008#vedi_contenuto; <http://protostoria.uniud.it/Siti/Tumuli.htm>
- (9) Il titolo è: *Ancestral Landscapes: burial mounds in the copper and bronze ages*.
- (10) Su questa necropoli *Giovannini* 2006.
- (11) *Tagliaferri* 1986, p. 215, sito PR 141.
- (12) Cfr. *Desinan* 1988, p. 178.
- (13) *Zucchiatti* 2007.
- (14) Si tratta della serie costituita dalle mappe censuarie vidimate nel 1843, realizzate in fogli rettangolari di varie dimensioni. I Registri a cui fare riferimento per queste mappe risalgono al

1851 (quindi di otto anni più recenti) e forniscono gli stessi dati dei Sommarioni (numero di particelle, proprietari, uso dei terreni, valore catastale) con l'esclusione dei toponimi.

- (15) Archivio di Stato di Udine, *Mappe Manin*, catasto cassetto 14, disegno 14.
- (16) Archivio di Stato di Udine, *Corporazioni Religiose Soppresse*, 782, fasc. 10, *Locazioni di Premariacco*.
- (17) Coordinate: tumulo ad ovest:
x=2.393.880,579; y=5.102.742,030;
tumulo ad est: x=2.393.963,811;
y=5.102.773,534.
- (18) Coordinate: x=2.393.204,196;
y=5.103.113,228.
- (19) DESINAN 1982, p. 327.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

AA. VV. 1988 - AA. VV., *Premariacco e il suo territorio. Testimonianze e memorie storiche*, a cura di A. Tagliaferri, Premariacco 1988.

BORGNA, CASSOLA GUIDA, CORAZZA 2010 - E. BORGNA, P. CASSOLA GUIDA, S. CORAZZA, *Il Friuli prima dei Romani. Castellieri e tombe a tumulo, case di vivi e di morti*, "Tiere Furlane", 2, n. 1, marzo, p. 25.

CORBELLINI 1986 - R. CORBELLINI, *Per un repertorio delle fonti catastali dell'ottocento*, "Metodi e Ricerche", n.s., V, 2 (luglio-dicembre 1986), pp. 51-85.

COSTANTINI 1990 - E. COSTANTINI, *Divagazioni toponomastiche friulane*, in **AA. VV.**, *Atti del primo convegno sulla toponomastica friulana*, a cura di G. Frau, Udine, pp. 63-105.

DESINAN 1982 - C.C. DESINAN, *Agricoltura e vita rurale nella toponomastica del Friuli Venezia Giulia*, Pordenone 1982.

DESINAN 1988 - C.C. DESINAN, *La toponomastica in soccorso della storia*, in **AA. VV.**, *Premariacco e il suo territorio. Testimonianze e memorie storiche*, a cura di A. Tagliaferri, Premariacco 1988, pp. 153-192.

GIOVANNINI 2006 - A. GIOVANNINI, *Cividale, necropoli di Borgo di Ponte: la tomba*

degli ideali atletici, "Forum Iulii", 30, pp. 15-50.

PELLEGRINI 1990 - G.B. PELLEGRINI, *La toponomastica come disciplina storico linguistica*, in **AA. VV.**, *Atti del primo convegno sulla toponomastica friulana*, a cura di G. Frau, Udine, pp. 19-27.

PELLEGRINI 1994 - G.B. PELLEGRINI, *Il contributo della toponomastica alle ricerche topografiche ed archeologiche*, *Journal of Ancient Topography*, IV, 1994, pp. 23-34.

QUARINA 1943 - G. QUARINA, *Castellieri e tombe a tumulo nella provincia di Udine*, "Ce Fastu?", 19, n. 1-2, pp. 54-86.

TAGLIAFERRI 1986 - A. TAGLIAFERRI, *Coloni e legionari romani nel Friuli celtico*, Pordenone 1986.

UGGERI 1992 - G. UGGERI, *L'insediamento rurale del Friuli romano nell'intuizione del Rinascimento*, "Archeologia Veneta", 15, 1992, pp. 167-176.

UGGERI 2000 - G. UGGERI, *Il contributo della toponomastica alla ricerca topografica*, in **AA. VV.**, *La topografia antica*, a cura di P.L. Dall'Aglio, Bologna, pp. 119-132.

ZUCCHIATTI 2007 - V. ZUCCHIATTI, *Le tombe a tumulo friulane. Un possibile chiarimento dalla toponomastica*, "Quaderni di Topografia Friulana", 6, pp. 341-352.

Sandro Colussa, professore a tempo indeterminato di Latino e Greco presso il Liceo Classico "Paolo Diacono" di Cividale. Dopo la Laurea in Lettere Antiche e il Diploma di Perfezionamento in Archeologia conseguiti presso l'Università di Firenze, ha ottenuto il Diploma di Specializzazione in Archeologia Classica presso l'Università di Trieste. Attualmente è iscritto presso lo stesso Ateneo al III anno del Dottorato di Ricerca in Geomatica e Sistemi Informativi Territoriali. Ha pubblicato numerosi contributi sulla topografia antica tra cui il volume monografico *Cividale del Friuli. L'impianto urbano di Forum Iulii in epoca romana. Carta archeologica, Congedo Editore, Galatina (Le), 2010.*

Cividale del Friuli: da plebe rurale a urbs

Roberto Tirelli

Le plebi¹ friulane sono del tutto escluse dalla narrazione della storia medioevale locale o vi entrano solo marginalmente in vicende al centro delle quali vi sono i rapporti interni al sistema feudale periferico incentrato sui castelli (*castra*), che le pone all'infimo livello di una servitù (della gleba, di masnada, domestica etc) priva di ogni considerazione, non soltanto sotto l'aspetto giuridico.

Si tratta, soprattutto, di una plebe rurale, servi "rustici", che vivono nei piccoli villaggi (*vici, pagi, burgi*) sparsi su tutto il territorio dai monti alla pianura, i quali provvedono alla coltivazione di terre altrui ed all'allevamento, soddisfacendo a quel contratto non scritto che vuole il "miles" del castello investito del ruolo istituzionale (e molto teorico) della difesa dei suoi sudditi, in cambio di quanto necessita loro per vivere, "abitare" ed, eventualmente, combattere.

La componente plebea della popolazione del Friuli medioevale è, quindi, essenzialmente di campagna e pare, leggendo i testi di storia anche più recenti, che non vi sia stata alcuna presenza di plebe urbana se non in epoche più vicine a noi e in particolare in Udine, "scoperta" perlopiù da una manifestazione clamorosa quale il giovedì grasso del 1511 e da studi sociologici successivi, sempre sul capoluogo friulano, per arrivare ad oggi ed alla accertata sua estinzione.

Nel Medioevo in Friuli esisteva, invece, una vera e propria plebe urbana, sia pur limitata nel numero, ed era quella abitante in Cividale, estrema base sociale del cosiddetto "popolo" o "populares" senza ulteriori definizioni (altrove, ad esempio, lo si chiamerà "minuto" in contrapposizione al "grasso"), la cui silenziosa presenza

è parte maggioritaria, anche se non rappresentativa, della comunità cittadina "intra muros" per lungo tempo.

Il fenomeno urbano in Friuli prima del XV secolo ha, infatti, interessato esclusivamente Cividale (*Civitas Austriae* - città), non essendoci le condizioni oggettive perché altre località, comprese Udine o Aquileia o Pordenone o Gemona, abbiano avuto diritto, per consistenza e ruolo, ad un tale titolo. È un fenomeno circoscritto e particolare che vede integrarsi ed opporsi nello stesso tempo il modello feudale dei castellani e dei contadini, affermatosi nel dominio patriarcale, ed il modello innovativo della "città", rappresentato principalmente da coloro che potremmo definire dei "protoborghesi in evoluzione", i quali traggono il loro reddito dai mestieri e dai commerci, non dal settore primario, ma dal secondario e dal terziario.

Nel Medioevo Cividale possiede tutto ciò che distingue una realtà cittadina da un qualsiasi altro nucleo abitato difeso da mura (*oppidum*) e tanto più da una fortezza o da un complesso castellano (*castrum*): magistrature civiche espressione di una cittadinanza in status di libertà (dall'originale *municipium* sino alla comunità o universalità "*communis civitatis*"), una economia che trova nel mercato urbano il suo centro vitale (*Forum Iulii* già in epoca romana), un Vescovo (il Patriarca di Aquileia), un ampio numero di chiese e di monasteri, un tribunale, un ospedale, una popolazione demograficamente rilevante per numero e qualità. In più è stata ed è una capitale ove si sono trovati, in diverse epoche, una intensa vita sociale (si pensi alla corte ducale longobarda o a quella franca), una storia, i palazzi dei nota-

bili, l'apparato amministrativo per governare un ampio territorio quali il Ducato longobardo e la Patria del Friuli patriarcale, e persino uno Studium per la formazione della sua classe dirigente.

Anche nelle più antiche definizioni, a cominciare da quella di Isidoro di Siviglia (560-636) "*Civitas non saxa sed habitatores vocatur*", la sua natura di città non è data dalla dimensione materiale, ma dall'intesa naturale (*conjunctio*) di coloro che vi abitano di fare "*societas*", cioè di condividere degli interessi comuni, nonché i diritti e i doveri per preservarli. Costoro, riesumando un antico concetto della eredità romana, si definiscono "*cives*", non solo abitanti della città, ma soprattutto portatori di diritti, termine che induce un'ampia "immunità" dai vincoli feudali del tempo, a cominciare dal "*servitium*", e valorizza l'autonomia della persona o della categoria economica cui essa appartiene.

Con l'andar del tempo tutto ciò diventerà un privilegio riservato a pochi.

Gli abitanti della città, al contrario di coloro che se ne stanno fuori le mura, non ricercano la protezione altrui, ma fondano la loro sicurezza sulla reciproca solidarietà. Il concetto non è solo sorretto dalle esigenze pratiche, ma trova eco nel pensiero di Agostino e Tommaso, i pensatori cristiani che, più di altri, influenzano la cultura del tempo².

I "*cives*", negli anni in cui i castellani si dicono "*milites*", si distinguono anche dai "*servi*", i non liberi, e dai "*peregrini*" (da "*per agros*") o dai "*rustici*" che vivono nei campi, dagli stranieri "*foresti*" o "*foritani*" (coloro che vengono da fuori). La libertà di organizzare il proprio spazio di vita e le attività quotidiane è, dunque, una delle caratteristiche degli abitanti di Cividale nel Medioevo, i quali si distinguono in tal modo dal dominante mondo rurale esterno alle mura. Si pensi soltanto al particolare delle case in muratura (e non in materiale precario), con delle torri che s'innalzano a dimostrare visivamente benessere e potenza delle famiglie cittadine, a delle chiese ampie ed ornate, con dei campanili: tutto ciò esprime una dimensione verticale del vivere, simbolo di una promozione sociale effettiva, mentre nella campa-

gna è prevalente la dimensione orizzontale, poiché solo il castello deve sovrastare tutto e tutti. "*Il sistema feudale è stato la vivente organizzazione imposta dalla terra agli uomini della terra*" (Henri Pourrat, *L'homme a la bêche. Histoire du paysan.*)

Appartenere alla Civitas Austriae è un modo di essere, d'aver costruito uno spazio a misura d'uomo, una sintesi fra quel che di materiale appare costruito (le case, le mura, le chiese, etc.) e le esigenze spirituali e morali che caratterizzano il tempo medioevale. È il preludio di una coscienza civica che comprende diritti e doveri, di una adesione identitaria alla comunità e di una giustizia interna amministrata dai "*boni homines*" anziché dall'arbitrio dei feudatari.

I modelli dei "*Civitatesenses*" non sono certamente le metropoli, non sono le ricche città della pianura padana e della Toscana, né quelle dell'Europa del Nord e neppure Venezia, ma è il costituirsi fra di loro di una realtà originale, in parte assimilabile per comparazione ad altre città già "*longobarde*" ove dominano le attività economiche secondarie e terziarie. Ci sono, dunque, all'interno delle mura degli scambi che inducono ricchezza, quel che l'economia curtense non permette. Ci si adopera per costruire un ponte, si procura di liberare delle strade per fare viaggiare le merci, si negoziano "*franchigie urbane*" per i tributi, si va alla ricerca della "*vivibilità*". "*Quod omnes tangit ab omnibus comprobari debet*" - è un principio diffuso nella realtà urbana.

Il contadino che si inurba, invece, proviene da una economia che non dipende dalle volontà umane, ma dalla natura, per cui scoprendo una realtà cittadina ove l'economia è mossa dal flusso del denaro è costretto ad una autentica rivoluzione mentale. Nella sua esperienza di villaggio ha sperimentato, poi, una specie di "*lotta di classe*" contro il signore del castello che lo priva della quasi totalità del frutto del suo lavoro. Per questo motivo sente su di sé sempre la minaccia della fame e vede incerto il suo futuro, mentre in città al lavoro corrisponde la possibilità di cibarsi almeno a livello di sussistenza e non c'è contrapposizione, ma collaborazione con coloro che potremmo definire "*datori di lavoro*".

Il popolo che vive in città, pur non riscattandosi socialmente (non è *civis*, ma *habitor*), ne trae vantaggio a sua volta perché si sottrae alla legge del "*laborare*" (nel duplice significato di *soffrire* e di *dedicarsi alla terra*), ha un "*mestiere*" (il contadino è per definizione "*senza mestiere*") come *famulus* (famei) o *discipulus* (apprendista) e può aspirare da una generazione all'altra a diventare un "*maestro*" di professione e ad entrare in una delle associazioni professionali, quelle che, altrove, si chiamano corporazioni, che determinano il governo cittadino e che, di per sé, conferiscono la cittadinanza. E non è solo il puro aspetto economico a fare la differenza fra città e campagna, ma anche quello religioso: "*Loquendo proprie, civitas non dicitur nisi que episcopali honore decoratur*" (Jacopo da Varagine, 1228-1298). In tutta la Patria del Friuli non c'è altro vescovo se non qui. E qui ci sono le più importanti manifestazioni religiose per cui sacro e profano si uniscono e, in un certo senso, come la campagna "*nutre*" la città con i suoi prodotti nella logica dello scambio, così la feudalità ne convive nella logica di una politica fatta dalle regole del vassallaggio, così i luoghi di culto periferici guardano al centro patriarcale. Sul territorio l'organizzazione ecclesiastica si basa sulle "*pievi*", il cui nome non è altro che la mutazione fonetica di *plebe*, cioè di un centro rurale di culto inferiore a quello urbano episcopale "*Patriarcham elegerunt, qui cum nec Aquileiae utpote dirutis, nec Grado utpote schismaticorum fide, consistere posset, in Forum Julii Aquilejensis Diocesis oppidum sedem collocavit, retento tamen Aquilejensis ecclesiae titulo, retentaque dignitate*" (G. Maccarelli, *Historia ecclesiastica etc.*)

Il clero urbano è una parte importante del tessuto cittadino di Cividale: "*clerici*", canonici della collegiata, preti secolari, monaci, frati francescani e domenicani, chi in cura d'anime, chi addetto alla Curia patriarcale sono, spesso, coloro che favoriscono l'integrazione sociale dei plebei poiché la religione è un efficace "*paspartout*".

La Chiesa è fonte di coesione fra i gruppi che abitano la città in quanto il culto cristiano è ciò

che tutti hanno in comune e più sono i fedeli più l'istituzione ecclesiastica raccoglie consensi sul piano temporale. Le festività religiose non contemplano alcuna discriminazione sociale fra i fedeli e costituiscono il primo passo per diffondere i "*valori*" cittadini soprattutto quando servono nuove forze-lavoro.

Progressivamente la città si conquista i propri statuti che sanciscono la fine dei vincoli feudali all'interno dei centri urbani e l'affermarsi della nuova autorità comunale, in Cividale subito dopo l'anno mille. Nelle campagne, invece, le imposizioni e le consuetudini si trasmettono nei secoli e fanno sempre più da contrasto con la dinamica di emancipazione del mondo cittadino. Le mura sono l'immagine tangibile della separazione spaziale tra città e campagna. In concreto, però, la situazione dei ceti urbani dipendenti (garzoni, servi domestici, piccoli venditori ambulanti, mendicanti, etc.) non è certo molto più invidiabile di quella delle masse rurali.

L'EVOLUZIONE MANCATA DI UNA CITTÀ

Cividale è privilegiata rispetto ai maggiori centri abitati di origine romana della X regio italica per non aver subito tante e tali distruzioni come Aquileia, o Zuglio, o Concordia. Pur decadente, l'antico *municipium* dovette mantenere anche durante i regni barbarici una sua struttura, il "*castrum*", di difesa e la sua funzione di riferimento per *mercatores* e *negociatores*. Ciò probabilmente è dovuto al fatto che la vicinanza con le alture, rifugio in caso di pericolo, non allontanò per molto il grosso della popolazione dalle sue case e talora la continuità di residenza aveva il suo vantaggio poiché scoraggiava dal dare assalti ostili se non con forze ingenti. La presenza di un mercato, tenuto conto che la città si trova al limitare fra zona montuosa e pianura, anche per le economie più elementari come quelle dei reami barbarici non dovette essere sgradita. In questa situazione non ci dovettero essere neppure molte differenze fra il "*dentro*" ed il "*fuori*". Solo a par-

tire dal 568 i Longobardi, quando giungono sulle alture che sovrastano Forum Julii, vedendo una buona struttura di difesa ed un insolito tessuto urbano, tenuto conto che, nel vicino Oriente, non debbono aver visto città se non distrutte: *“hoc est civitatis vel potius castris Foroiulani”* (P. Diacono) le danno un “carattere” diverso. È prevalente l’aspetto difensivo che viene confermato dalla capacità di resistere agli Avari che *“Foroiulanum oppidum obsidione claudunt”* (P. Diacono). Gisulfo viene chiamato a *“Foroiulanae civitati et totae illius regionis praeficere”* e Paolo Diacono afferma *“Huius Venetiae Aquileia civitatis extitit caput; pro qua nunc Forum Iulii, ita dictum quod Iulius Caesar negotiationis forum ibi statuerat, habetur”*. Che diventi al tempo del duca Pemnone città, diversa dalla rus, lo sottolineano sia il Patriarca Callisto lamentandosi di essere *“tantum vulgo sociatus”* in quel di Cormons, sia Paolino d’Aquila quando definisce *“Cormones ruralia”*.

Cividale diventa effettivamente città all’epoca in cui è centro del Ducato Longobardo e sede dei Patriarchi di Aquileia. La tradizione, poi, continua con la dominazione carolingia, con il “marchio” Eberardo (846-863) in particolare. Dalle affermazioni del patriarca Callisto, riportate dal Diacono e da Paolino, sia pur riferite a Cormons, possiamo capire come già vi sia distinzione tra gli abitanti della città ed il “vulgus”, la gente comune, fra civitas e rus.

Il limite delle mura, infatti, non è solo fisico. All’interno delle fortificazioni vi è anche una solidarietà di appartenenza che manca nel mondo contadino. Nella riorganizzazione del territorio friulano dopo le invasioni ungariche alla fine del primo millennio la città già esiste ed ha una sua tradizione, elemento fondamentale per essere riconosciuta come tale, per cui, divenendo sede del potere civile patriarcale, il luogo ove avviene la investitura feudale del principe ecclesiastico, si consolida, superando la decadenza subita nel IX secolo. I “nuovi ricchi” cittadini hanno a disposizione, già nel X secolo, il surplus di una produzione agricola in ripresa ed i benefici ed i favori della signoria patriarcale. Il mercato

(*Forum publice habendum*) istituito da Pellegrino I (1130-1161) nel XII secolo³ probabilmente non è che la continuazione di una precedente concessione ecclesiastico-temporale. Abbiamo poi la conferma del privilegio del mercato franco da parte di Voldarico (1161-1181) del 1176 a patto che i mercanti pagassero la muta o dazio al patriarcato come nel mercato d’Aquila. Per far rispettare gli *“iura fori”* istituisce preside un suo avvocato e dei giurati⁴.

Le attività che muove un mercato nel Medioevo sono ampie e coinvolgono molte persone. Così attraverso le sue disponibilità economiche l’influenza di Cividale si allarga ben oltre le mura, interferendo con il primato dei castelli sulle terre all’intorno, ma le manca il salto di qualità necessario a diventare “media” o “grande” città europea. Sebbene fosse *“limitanea regio Pannoniae scilicet et Slaviae contermina”*. Eppure sino al XIII, ed anche oltre, Civitas Austriae ha tutte le opportunità per crescere, ma non le coglie. Non riesce ad acquisire la potenza economica che le avrebbe consentito di dominare il territorio friulano, ma finisce per logorarsi in lunghe guerre feudali, alleandosi con le famiglie castellane, abdicando ad un ruolo di leadership, per rimanere una componente litigiosa ed incompiuta del mosaico ingovernabile di potere che contraddistingue il patriarcato aquileiese.

Cividale non evolve come le altre città medievali pur avendone tutte le potenzialità. I motivi ovviamente vanno ricercati nelle due principali ragioni che ne fanno una città. In ordine all’economia la direttrice principale dei traffici Nord-Sud ed Est-Ovest non passa di qui (la via del Predil è sempre meno sicura ed agevole) e non sempre viene agevolato sia dal versante montano sia da quello della pianura. Le agevolazioni ai transiti da Venzone e Gemona e l’istituzione del mercato in Udine indubbiamente tarpano le ali alla città sul Natisone. Buona parte di questo mancato sviluppo va anche al ruolo dei Patriarchi i quali, oltre a non risiedere in città, ne sono estranei, non la sentono propria e, dunque, non vi investono prima che in denari in affetti, in “orgoglio” e in considerazione.

Infine vi è un problema di tecniche arretrate. Praticamente Cividale nelle sue lavorazioni è ferma ancora all’età romana e non compie alcun progresso.

La prima a non avere vantaggi da questa situazione è la plebe urbana poiché non riesce ad entrare in un meccanismo virtuoso di promozione sociale cosicché sarà difficile distinguere, in seguito, già nel Quattrocento, le caratteristiche degli “humiliores” di città, trasformati in una frangia marginale della popolazione cividalese, da quelli di campagna.

PORTE APERTE E PORTE CHIUSE

Al crescere della popolazione ed anche in rapporto al loro logoramento le mura cittadine di Cividale vengono allargate. Le porte della cinta muraria, quattro, mettono in comunicazione città e territorio, ma permettono anche di filtrare il movimento di uomini e merci. Le porte sono anche un mezzo di richiamo soprattutto per ragioni devozionali, danno senso di sicurezza e protezione.

L’accesso alla città d’altronde non è sempre libero, sebbene la città non crei di per sé uno spazio di esclusione, ma di accoglienza nei confronti di quello che viene detto “contado”. Il ponte sul Natisone fa parte integrante dello spazio urbano allo stesso modo delle strade, regolarmente tracciate e suddivise fra quelle che vanno “in su” e quelle che vanno “in giù”, vie “pubbliche”, cioè di tutti, a libera circolazione. Nella campagna, invece, la percorrenza di una via di comunicazione di una qualche importanza è sottoposta al pagamento dei pedaggi, attraversare un ponte o guada un corso d’acqua presuppone una imposta cui assolvere.

In città si acquista, infatti, la cognizione del pubblico e del privato che il contadino non ha.

Le case, fatte in muratura (e non le capanne del villaggio appartenenti al castellano), sono private e ciò porta con sé la nozione pratica di quel che è la proprietà. Alcuni servizi sono in comune

e non forzati, a cominciare dal mulino e dal forno, o dal pozzo, ma vi sono pure le botteghe degli artigiani e dei commercianti che lavorano per sé e non per altri.

La gerarchia fra gli abitanti è data dalla loro ricchezza e se le plebi urbane si caratterizzano per una precarietà giuridica ed economica, si accentua, invece il legame fra i cittadini “borghesi” e le arti della produzione e del commercio. Chi appartiene al popolo non è “specializzato”, bensì costituisce una base di manodopera generica.

Nel XII secolo Cividale sostiene, non senza difficoltà, una forte immigrazione rurale poiché il contadino povero ed oppresso della periferia vi vede il simbolo di una qualche libertà che gli è negata nei campi. L’uomo del Medioevo non ha alcun senso di libertà secondo la concezione moderna: libertà è, per lui, godere di un privilegio. L’uomo libero è, per la mentalità del tempo, colui che ha un protettore potente. D’altronde la borghesia considera la campagna il suo granaio e poco apprezza il contadino trattato dalle pubbliche rappresentazioni urbane con scherno.

L’immigrazione è fonte di preoccupazioni per la Cividale medioevale, ma contribuisce pure alla sua prosperità con competenze nuove. La gente che vi confluiva non arriva da molto lontano. La distanza di provenienza va dai 10 ai 40 chilometri e, pertanto, non vi sono contrasti culturali stridenti.

Il mercato stabile e le fiere annuali, come le solenni feste religiose, richiamano in Cividale gente dalla campagna non solo a vendere ed acquistare o a pregare, ma anche a vedere le differenze nella qualità della vita. Ed è ciò che fa decidere a rimanervi. Non bisogna, infatti, immaginare la società medioevale come sedentaria: tutt’altro, è di una altissima mobilità. L’immigrazione contadina è uno dei grandi fenomeni della demografia di questi tempi.

“La fuga dei servi nelle città continuò ininterrotta durante tutto il Medioevo. Questi servi, perseguitati nelle campagne dai loro signori, arrivano isolatamente nelle città, dove trovavano una comunità organizzata contro la quale erano impotenti e nella quale dovevano assoggettarsi

alla posizione che ad essi assegnava il bisogno del loro lavoro e l'interesse dei loro concorrenti cittadini organizzati. Questi lavoratori che arrivavano isolatamente non potevano mai costituire una forza, perché se il loro lavoro era regolato da una corporazione e doveva essere appreso, i maestri della corporazione se li sottomettevano e li organizzavano secondo il loro interesse; ovvero, se il loro lavoro non doveva essere appreso e quindi non era regolato da una corporazione ma era lavoro a giornata, essi non arrivavano mai a costituire un'organizzazione e restavano plebe disorganizzata. La necessità del lavoro salariato nelle città creò la plebe⁵.

I “rustici” avrebbero conquistato la cittadinanza soltanto con il diventare “magistri” nell'artigianato o “negociatores” nel commercio, ma soprattutto aggregandosi da “clientes” alle grandi famiglie che già allora dominano la città e ne costituiscono l'élite economica, ben presto nobilitata.

VICINI, HABITATOIRES, FORENSI...

“E dicto Cividale e una bona richa assai bella ben fabricata et populata Terzezuola posta a canto il monte ma ben nel piano cinta de dopia muraglia che puol volzer cercha uno miglio e mezo o poco più. Vagli per mezo un fiumicello che si adimanda el natisone qual sorge cercha XII miglia lontan da Udene sul quale fiume e un bel ponte de preda facto su doi volti e due Torre videlicet una per ogni capo”. (Marin Sanudo)

La città per il contadino friulano è allo stesso tempo oggetto di attrazione e di repulsione, ma prevale il sentimento che Cividale condivide con le città tedesche: *“Stadtluft macht frei”*.

Chi in città non è sottoposto ai diritti e doveri della cittadinanza e non ne ha, dunque, lo status è considerato un “habitor” cui non vengono riconosciuti dei diritti e la condizione è in pratica equivalente alla condizione servile, legata all'esercizio dei piccoli mestieri della vita quotidiana ed alla assistenza domestica, nella bottega

o nel “fondaco”. Lo Statuto di Cividale non prevede clausole espresse per l'accettazione nella cittadinanza, ma pone bene in evidenza come questa possa venire meno e rescissa.

La società cittadina è molto gerarchizzata, con il predominio di alcune famiglie (*equites*) che ricoprono funzioni civili e hanno consistenti legami con l'organizzazione ecclesiastica patriarcale, ottenendo benefici sul territorio, canonici e prestigiosi incarichi. Questa sorta di predominio è messa in discussione con il duplice sistema di rappresentanza: da una parte il consiglio di 32 con il gastaldo, dall'altra l'arengo popolare, sino a che non si giunge al compromesso su un consiglio paritario (*Universitas civium*) fra nobili (ovvero borghesi) e popolari, uniti dal “patriottismo” cittadino.

La città, in quanto moltiplicatrice di rapporti umani e di esperienze creative e ricreative, è essa stessa un prodotto culturale di gran lunga superiore all'isolamento rurale. Inoltre l'accresciuta complessità delle produzioni e degli scambi fa sentire ai ceti in ascesa (artigiani, mercanti, banchieri) l'esigenza di possedere strumenti di calcolo, di lettura, di comunicazione. Le scuole e lo “Studium” in particolare istituzionalizzano nel ceto urbano dominante quelle capacità che permettono la trasmissione del dominio politico ed economico in seno ad una stessa famiglia, ma non sono certo accessibili alla piccola borghesia ed al proletariato urbani.

La gente di campagna (rustici, villani, livellari) per entrare nel meccanismo sociale di promozione e di progressiva liberazione dalla mentalità (più che dai vincoli) feudale necessita di tempo per giungere ad una gestione autonoma di risorse proprie attraverso l'organizzazione dei mestieri.

Tale gerarchizzazione sociale è anche fisicamente sancita dalle caratteristiche di ogni borgo cividalese: in ciascuno di essi sono insediate popolazioni diverse per composizione ed arrivano a distinguersi persino nella architettura con cui sono costruiti gli edifici. L'individuo medioevale (*“Nihil est praeter individuum”*) si muta in città nel prevalere del gruppo, l'appartenenza

alla quale è obbligatoria per tutti. Ogni tipo di associazione urbana è particolare, caratterizzata dall'unione (di tipo esclusivo) dei suoi membri e dalla loro separazione-contrapposizione nei confronti delle altre persone, basata sull'eguaglianza e la solidarietà fra i suoi membri, coinvolgente l'individuo associato nella sua totalità (aiuto reciproco, manifestazioni religiose e sociali, protezione economica, etc...).

Gli uomini “fraternizzano” nel rapporto sociale urbano, secondo obiettivi da loro stessi fissati, per cui arrivano a concretizzare la loro solidarietà e una legge allora vale solo per la forza di una comunità che può farla rispettare. Così è anche in Cividale nel Medioevo per cui, a parte le famiglie in evidenza, non emergono iniziative singole a tutela degli interessi personali, cosicché la condizione delle persone e dei loro beni viene garantita dalla comunità e si può senza ostacoli reclutare la manodopera necessaria ai laboratori, controllare pesi e misure, mercati e fiere, regolamentare l'assunzione del personale e i mestieri, intervenire efficacemente in favore dei concittadini. La Chiesa, a sua volta, promuove l'utopia di una società armoniosa. La città infine riesce a valorizzare anche l'apporto dell'individuo al corpo sociale e il documento che lo sancisce è lo Statuto cittadino che, unito alle consuetudini, costituisce la base della convivenza urbana. Il Comune o Vicinia o Consiglio cittadino che si riunisce “ad sonum campanae” ha, a sua volta, come finalità il bene comune, ma le sue magistrature non sono ricopribili a breve da coloro che vengono da fuori.

Far parte del popolo non è facile e una maggioranza di abitanti privi di risorse si rivela incapace di oltrepassare le muraglie erette all'interno da una minoranza gelosa. Tuttavia il semplice fatto di risiedere a lungo in città autorizza qualche speranza fondamentale come vivere in una relativa sicurezza ed il non morire di fame. Essere cittadino significa anche dipendere dall'andamento del mercato, subire gli inconvenienti dell'essere rinchiusi tra le mura; mancare talvolta d'acqua potabile, vivere in un ambiente inquinato. Nonostante tutto viene elaborata una cultura comune, un

complesso di atteggiamenti mentali che si liberano dalla “rusticità” dei villaggi. L' “amore del mondo” com'è definito dai predicatori rigoristi, l'amore per il cibo, per le prostitute e per la moneta, diventa una delle caratteristiche della città.

Come ricorda Fernand Braudel la città comunque non va vista come una realtà isolata, ma in sé vive in simbiosi con il territorio che le sta all'intorno, soprattutto per quanto riguarda i rapporti economici. Infatti con l'attenuarsi della influenza del sistema feudale sulla vita quotidiana anche per i contadini il bisogno di denaro è cresciuto e la circolazione della moneta si è fatta molto più vivace in campagna. Lo si guadagna e lo si spende, però solo in Cividale e non altrove. Se in principio sono i poveri a frequentare la città, poi sono anche i contadini evoluti a ricercare l'opportunità di nuove attività economiche e il miraggio della libertà personale. La classe dirigente cittadina, laica o ecclesiastica ha, infine, un interesse crescente a controllare le campagne, da cui trae il suo approvvigionamento agricolo.

In molti casi la penetrazione cittadina nei territori circostanti porta alla liberazione dei servi e al ridimensionamento dei poteri signorili sulla terra, ma la subordinazione politica ed economica dei contadini nei confronti dei proprietari terrieri si trasferisce quasi per intero nelle mani della città come ovunque in Europa. Se gli interessi generali della città portano a calmierare i prezzi dei beni agricoli e a favorire l'inurbamento dei contadini quando vi è necessità di nuove forze di lavoro e di nuove milizie soldatesche, d'altro lato l'aristocrazia terriera inurbata e il ceto urbano divenuto proprietario terriero premono per vendere i loro prodotti agricoli a prezzi più elevati di quelli fissati dalla città o a esportarli in altre aree maggiormente redditizie, e contrastano l'inurbamento dei servi perché ciò significa spesso sottrazione di lavoratori dalle loro proprietà.

La situazione poi si complica perché all'interno di questi ceti dominanti e all'interno delle stesse persone convivono interessi contrastanti (rendita e profitto) per cui, ad esempio, se l'inurbamento dei servi significa per il signore-proprietario terriero

(perceutore di rendita) calo di lavoratori e quindi conseguente calo di produzione, d'altro lato, per lo stesso signore-proprietario di bottega o mercante (perceutore di profitto), rappresenta accrescimento del mercato (acquirenti di prodotti, potenziali lavoratori urbani) e, quindi, degli affari.

Già scarsa per gli avvenimenti storici la documentazione che ci giunge da quei secoli lontani circa un fenomeno sociale che riguarda le classi inferiori di una realtà urbana estremamente periferica, non permette di individuare esattamente gli anni del movimento migratorio né la sua dimensione. Possono essere soltanto fatte delle stime tenuto conto dello spazio "vitale" "intra moenia", il che significa valutare una cifra che, oggi, non ha significato, consistendo in qualche decina di spostamenti annui dall'esterno all'interno, ma per le dimensioni urbane e per il numero degli abitanti d'allora diventa un flusso importante e con conseguenze di rilievo per tutti gli aspetti della convivenza in città.

Le famiglie dominanti che esercitano le professioni più lucrose (dai De Portis ai Bojani), gli artigiani e i commercianti che stanno aumentando le loro fortune, coloro che si sono già insediati ed inseriti in città guardano con diffidenza i nuovi venuti, scesi dalla montagna verso la pianura, non di rado anche di etnia slava, oppure provenienti dai tantissimi villaggi della zona all'intorno. Questi lavoratori immigrati che fanno soltanto, e il più delle volte male, coltivare i campi oppure tagliare boschi hanno bisogno di anni e anni di apprendistato per diventare "artifices", nel migliore dei casi con un "contratto" di bottega, nel peggiore in una perdurante condizione servile. I mestieri più umili, alle volte più sordidi, debbono far carico a questa massa senza nome cui nessuno riconosce l'apporto che essa offre per i successi della città.

L'immigrazione dalla campagna in città è in grado di mutare nell'arco di un paio di generazioni la composizione della popolazione urbana e forse ciò contrasta l'espansione economica cividalese che, tra l'altro, non trova una leadership riconoscibile, né fa emergere una o alcune fami-

glie in grado di far compiere un salto di qualità come accade ad esempio a Treviso, a Venezia, a Milano o a Firenze nello stesso periodo. Neppure la Chiesa finisce per esercitare un primato efficace: la "burocrazia" patriarcale ed i canonici della Collegiata non danno davvero l'idea di voler espandere il ruolo innovativo della città e vi vivono di rendita.

MOVIMENTI DELLA POPOLAZIONE ED ECONOMIA URBANA

La sopravvivenza di una piccola città come Cividale è possibile nel Medioevo solo grazie ad una continua immigrazione dal territorio circostante. Infatti la realtà urbana registra una mortalità più elevata, una minore natalità e matrimoni più "fragili" rispetto ai villaggi.

L'andamento demografico cittadino è spesso determinato da eventi che prescindono dal puro sistema dell'economia locale o dagli avvenimenti politici. Le carestie e le grandi epidemie del Trecento segnano una svolta. Da fuori viene la morte. Perciò la città si organizza in funzione del controllo dei forestieri: quarantene e regolamenti di sanità, persino ispezioni delle merci, danno vita ad un diverso rapporto con chi viene da fuori. Si ha la trasformazione del povero da figura di Cristo a minaccia per l'ordine e per le proprietà dei cittadini: folle di mendicanti lasciano le campagne, dove si muore di fame, e cercano rifugio in città dove il sistema annonario garantisce la sopravvivenza.

Queste folle fanno paura e nei loro confronti nasce il progetto di chiudere le porte.

Lo stesso progetto di chiusura investe la presenza degli ebrei, coi quali sono interdetti rigorosamente gli scambi matrimoniali e i rapporti di convivialità. Anche se gli ebrei portano con sé l'attività finanziaria di cui si alimenta l'economia delle città.

Per i magistrati i nuovi venuti rappresentano a un tempo una necessità e un pericolo, per gli imprenditori e per i venditori di generi alimentari l'interesse è di aprire, ma nell'artigianato la

minima recessione contribuisce a sviluppare vecchi sentimenti di ostilità. Il danaro facilita l'integrazione, ma non risolve tutto. Un immigrato non dispone delle reti di relazioni, delle possibilità di assumere, di ammissione in un mestiere, di partecipazione politica di cui beneficiano i cittadini.

Benché la città abbia una prevalente connotazione "laica" nelle sue istituzioni, non bisogna dimenticare che in essa vivono e talora partecipano alle istituzioni stesse, numerosi ecclesiastici, il cui "peso" numerico si aggiunge all'indubbia preminenza della Chiesa nella società. Il rapporto città-campagna è gestito non solo per rispondere alle necessità di manodopera, ma soprattutto come legame centro-periferia di natura religiosa. Per questo motivo la Chiesa svolge un ruolo di mediazione integrando prima di tutto nella sua organizzazione culturale coloro che vengono dalla campagna. Guardando alla fede professata non fa differenze ed anzi, nei momenti più critici la città con i suoi ospedali, le famiglie religiose, le confraternite ha uno straordinario ruolo di accoglienza e di aiuto esercitando la carità. Mette tutto il suo prestigio per affrancare o "manumittere" i servi offrendo a chi lo fa ampio perdono dei peccati. Nei numerosi luoghi di culto cittadini, nelle tante processioni, nei riti solenni il popolano è partecipe alla stessa stregua dei ricchi e dei potenti.

La parrocchia urbana, come la pieve periferica, unisce tutti. Talora vi può essere, anche a monte di talune "emozioni" spirituali collettive la tentazione del populismo per ingraziarsi i nuovi abitanti, sottolineando ad esempio il ruolo che la città può avere come rifugio e asilo per mendicanti, stranieri, prostitute, nullafacenti...

Tra il 1250 e il 1500 fioriscono in Cividale le confraternite, associazioni di reciproco aiuto: popolari, religiose e professionali, ma anche civiche o ludiche. Entrare nelle confraternite porta enormi vantaggi, soprattutto per gli immigrati, ma anche per i cittadini già affermati. Ad esempio, i membri affrontano insieme i rischi della città e riescono a difendere i propri diritti, essendo non individui soli, ma associati: in questo modo anche

la voce del popolo si fa maggiormente sentire.

Le confraternite – secondo Rossiaud – svolgono anche una funzione di unificazione tra uomini di origini differenti e offrono un ambiente sociale più vasto rispetto al borgo urbano. Spesso sistemate presso gli ordini mendicanti, mantengono la concordia, poiché è essenziale che i loro membri raggiungano accordi pacificamente, per una buona convivenza e la sopravvivenza della stessa confraternita. Infine, le confraternite, pur in una società gerarchica, diffondono il senso di uguaglianza fra gli uomini poiché, come protettrici, intervengono a favore dei loro aderenti e spesso li aiutano anche economicamente.

In città la piazza (platea) è esattamente l'opposto della curtis castellana e, coincidendo sovente con il sagrato delle chiese, diventa luogo di riunione, di sacre rappresentazioni, di giochi collettivi. È la sede delle feste popolari e religiose e anche come punto di incontro ove se non fosse per l'abito sempre meno si notano le differenze fra i ceti sociali.

L'afflusso di nuova popolazione entro le mura cittadine modifica il paesaggio urbano poiché è da far posto ai nuovi venuti ed alle loro attività. Non si tratta solo di aggiungere case e laboratori o spazi ove essi possano continuare a coltivare ed allevare, ma vanno tracciate strade e piazze, ci vogliono luoghi di culto...

Con grande approssimazione si può dire che nel Medioevo cividalese abbia dominato il principio dell'aiuto misericordioso verso poveri e diseredati considerati come una presenza ineliminabile e voluta da Dio. E ciò poi si combinava con l'interesse effettivo della comunità cittadina, che, anzi, a sua volta, tende ad allargare la sua influenza nella campagna e a espandersi nei contadi circostanti al fine di piegare al suo volere i centri abitati minori ed i signori feudali ("vassi civitatis", che sono costretti a venire ad abitare in città ed a unire le loro fortune ed i loro diritti a fortune ed a diritti comunali).

Nondimeno la Collegiata esercita un primato misto spirituale-temporale. Nel 1128 il Patriarca le concesse il diritto di tenere placito sinodale o quasi vescovile su molti territori e parrocchie,

compreso l'Arcidiaconato di Tolmino. Non solo le singole persone, ma interi paesi incominciano poi a desiderare di essere collegati con la città: Cividale supera le 130 adesioni di villaggi in fuga dalla feudalità.

Un sorta di “media borghesia campagnola” va quindi a rinforzare quei ceti sociali subalterni della città ducale che fin lì avevano subito le istituzioni comunali senza parteciparvi di fatto se non passivamente. La forza della nuova borghesia cividalese sta nei privilegi di cui gode e da un fattore pratico determinante: il maneggio del denaro che è di per sé impedito agli humiliores, ma che a loro verrà sempre con sollecitudine permesso al fine di aumentare i consumi interni.

Si tratta degli infimi artigiani, dei piccoli mercanti, dei modesti operatori economici stretti intorno alle loro antiche istituzioni di strada e di quartiere (“vicinia”, parrocchia, etc...) e organizzati in società con intenti solidaristico-religiosi, ma anche protezionistici e politici.

Cividale, però, non riesce a trarne vantaggio per il futuro. È irrimediabilmente fuori dal circuito delle grandi fiere continentali. Il mercato si restringe al servire un'area limitata, ben presto in aperta concorrenza con Udine e Gemona, in una zona d'influenza che non ha buone capacità d'acquisto di prodotti finiti, ma è in grado di fornire soltanto materia prima “povera” da lavorare o da commercializzare, penalizzando la capacità di accrescere il valore aggiunto.

Alla Città ducale sono fatali, infine, le lotte di partito, poiché gli statuti sia proteggono l'economia verso l'esterno sia regolano all'interno una concorrenza basata su una eguaglianza di mezzi e di salari, ma non riescono a mantenere una logica continuità di comunità urbana.

Una piccola città del Medioevo, come si presenta Cividale, si trova ad affrontare dal punto di vista economico e sociale un problema che è comune a tutta l'Europa occidentale dal XII al XV secolo: l'affluire nelle aree urbane di popolazione rurale. Questo fenomeno, gestito con finalità pratiche e rapida integrazione darà un considerevole apporto alla potenza economica delle città del

Veneto: Verona, Vicenza, Treviso, Padova oppure alle città della Germania o della Francia. Cividale non potrà far altro che, dopo aver fatto fronda ai Patriarchi guelfi nelle guerre locali, darsi per prima di tutti a Venezia nel 1419. In tal modo sarà raggiunta una omogeneità fra “civitas” e “rus”, garantita per tre secoli e mezzo dalla presenza dominante del leone di San Marco. Tutto il potenziale di sviluppo urbano che s'era andato maturando con le prospere attività economiche e con l'autonomia del governo cittadino s'era evidentemente ormai esaurito.

Note:

- (1) Termine latino (plebs -plebis) che indica in genere gli strati più bassi e meno abbienti della popolazione.
- (2) Cfr “*De regimine principum*” di S. Tommaso.
- (3) Il mercato richiede non solo commercianti, ma anche manovali
- (4) “*Eapropter forum, quod bonae memoriae antecessor noster patriarcha Pilegrinus in civitate vestra statuerat publice habendum, nos quoque ad instantiam et petitionem vestram cum omni benignitate, auctoritate nobis et ecclesiae nostrae imperiali clementia collata, vobis confirmamus. Statuentes, ut universi praedictum forum adeuntes talem mutam, qualis in Aquilejensi foro dari solet nobis et successoribus nostris persolvatis. Vos autem, qui nunc habitatores estis et heredes vestros et homines vestros, ubicumque constitutos et cunctos circa civitatem vestram manentes, qui ad operas et vigilias jam dictae civitatis spedare noscuntur, ab onere praelaxatae mutae, receptis a vobis XXXII marcis, absolvimus, et in perpetuum absolutos esse volumus*”
- (5) F. ENGELS, *Guerra tedesca dei contadini*, 1851: anche in questo scritto la Germania è al centro. Si indaga sulle ragioni del ritardo storico tedesco. Vi campeggia la figura di Thomas Müntzer, protagonista della prima grande rivolta antif feudale, sfortunato campione di una modernità che in Germania stenta ancora ad attecchire.

Bibliografia

- L. BENEVOLO**, *Storia della città*, 1975
M. BLOCH, *La società feudale*, 1974
R. BORDONE, *La società urbana nell'età comunale*, 1988
L. BOSIO, *Cividale del Friuli. La storia*, 1977
R. BRUSTEGAN, *Idea di città*, 1992
BULDT-GENET, *La ville, la bourgeoisie*, 1988
G. DUBY, *La città medioevale*, 1980
E. ENNEN, *Storia della città medioevale*, 1975
L. FASOLA, *Storia della città medioevale*, 1972
L. KOTELNIKOVA, *Mondo contadino e città in Italia*, 1975
FUMAGALLI-ROSSETTI, *Medioevo rurale*, 1980
P. S. LEICHT, *Statuta vetera Civitatis Austriae*, 1899.
P. S. LEICHT, *Breve storia del Friuli*, 1976
J. LE GOFF, *Il basso medioevo*, 1967
J. LE GOFF, *L'uomo medioevale*, 1966
R. LOPEZ, *La rivoluzione commerciale del medioevo*, 1975
G. LUZZATTO, *Storia del commercio*, 1914
MARIONI-MULINELLI, *Guida storico-artistica di Cividale*, 1958
P. PASCHINI, *Storia del Friuli*, 1954
H. PIRENNE, *Le città del medioevo*, 1967
G. TABACCO, *Egemonie sociali e culturali del potere nel Medioevo italiano*, 1974
G. VOLPE, *Il Medioevo*, 1965
PH. JONES, *Economia e società nell'Italia medioevale*, 1980
V. JOPPI, *Di Cividale del Friuli e dei suoi ordinamenti amministrativi, giudiziari e militari fino al 1400*, sta in “*Atti dell'Accademia di Udine*”, II (1890-1893) IX, pp. 187-243.
M. WEBER, *La città*, 1950

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.

Gli stucchi della grande sacrestia di San Francesco a Cividale del Friuli

Mariasilvia Bruno - David Iacuzzi



1. LA CHIESA DI SAN FRANCESCO A CIVIDALE

1.1 Cenni storici

Giunti all'inizio del 1200 a Cividale, i frati francescani costruirono un convento sulla sponda sinistra del fiume Natisone, nel luogo che venne successivamente occupato dal Monastero delle Clarisse e che, attualmente, ospita il Convitto Nazionale¹.

Nel 1284 i frati si trasferirono dal Borgo di Ponte sulla sponda destra del fiume dove, nel 1285, in seguito all'autorizzazione concessa dal patriarca Raimondo della Torre², iniziarono ad erigere, sulle rovine del Palazzo longobardo del duca Agone, una nuova chiesa con annesso convento.

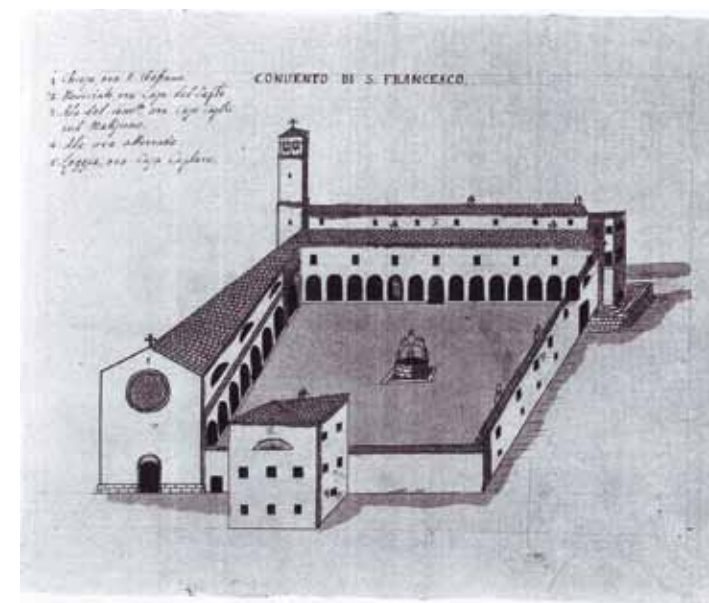
I lavori dovettero procedere lentamente: nel 1286 la chiesa era aperta ai fedeli, ma solo dieci anni più tardi venne terminato il convento³. Il complesso, nel corso dei secoli, venne restaurato varie volte a seguito dei danni causati nel 1303 dal fuoco, nel 1511 dal terremoto che fece crollare il campanile e nel 1714 da un uragano. L'attuale facciata è frutto dei lavori di ripristino eseguiti nel 1495. Nel 1707 sorse, annessa al lato

occidentale del convento, la scuola dei novizi, ancora oggi visibile in quanto sede dell'abitazione del canonico⁴.

I frati risiederanno in questo luogo sino al 1770, anno in cui la Repubblica Veneta sopprime alcuni conventi della città. L'anno seguente la chiesa venne venduta al Capitolo di Cividale per 1500 ducati. Nel 1810 il complesso venne adibito ad alloggio militare per poi essere riaperto al culto solo nel 1822⁵.

Durante la prima guerra mondiale la chiesa fu utilizzata come magazzino bellico e nel 1917 subì ingenti danni a causa di un incendio. Terminato il primo conflitto mondiale la chiesa venne restaurata, ma, nel periodo 1940-45, fu utilizzata nuovamente come deposito. Solo nel 1946 iniziarono i primi veri lavori di restauro che si sono protratti, a più riprese, sino al 2005. Gli interventi hanno restituito al complesso la sua unitarietà e hanno riportato alla luce antichi lacerti pittorici realizzati tra il 1300 ed il 1500⁶.

Del monastero oggi rimangono la chiesa, considerata uno degli esempi più significativi di architettura gotica in Friuli, e l'ala meridionale del convento.



Il convento di S. Francesco in un disegno dello Sturlo

1.2 Descrizione generale

San Francesco si presenta, sull'omonima piazza, con una facciata a capanna in pietra piacentina liscia, dominata solamente dal grande rosone centrale, rimaneggiato alla fine del XV secolo, contestualmente alla sistemazione della parte superiore del fronte. L'intervento è testimoniato, oltre che dalla diversa tessitura del paramento murario, anche da un concio che porta iscritta la data 1495. Sopra il portale d'ingresso, ad arco a tutto sesto con lunetta, si intravede la sagoma di un arco a sesto acuto, con stemma e simboli sacri sulla chiave di volta. Il lato ovest dell'aula è contraddistinto da cinque monofore ogivali analoghe a quella visibile sul fronte settentrionale del transetto. Dal Ponte del Diavolo, invece, si può cogliere il fronte absidale, scandito da quattro monofore ogivali, che si erge su una roccia a picco sul Natisone. L'impianto planimetrico della chiesa è a croce latina, caratterizzato da un transetto appena accennato. L'unica navata

centrale, coperta con capriate lignee, termina in tre cappelline absidali, coperte da volte a crociera gotiche. Lo stesso schema architettonico è ripreso anche nella chiesa udinese di San Francesco⁷.

Il campanile, a pianta quadrata, si innesta in corrispondenza della cappellina absidale orientale e presenta quattro bifore nella cella campanaria. Questo è stato ricostruito a seguito del già citato sisma del 1511.

Il convento, che si sviluppava attorno al chiostro, addossato al lato occidentale della chiesa, è stato demolito in epoca napoleonica. Attualmente, dell'originario impianto, è rimasta solo l'ala meridionale che ospitava il refettorio e la sala capitolare al piano terra e il dormitorio al primo piano⁸.

La grande sacrestia, decorata con pitture ed affreschi tardo seicenteschi di Giulio Quaglio e stucchi attribuiti con grande incertezza al Bareglio più che al Retti, mette in comunicazione la cappella absidale occidentale e il convento di cui fa parte⁹.



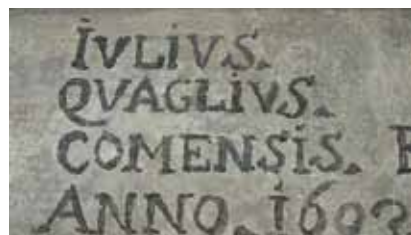
Chiesa di San Francesco: vista dal Natosone e vista dall'omonima piazza.

2. GLI APPARATI DECORATIVI DELLA GRANDE SACRESTIA

La grande sacrestia è un ambiente a pianta trapezoidale che presenta, sulle pareti, fino ad un'altezza di circa 2,2 metri, lacerti, anche abbastanza consistenti, di affreschi trecenteschi di gusto giottesco e post vitalesco sul tema della vita di San Francesco, emersi nel corso dei restauri condotti nel 1965. La fascia superiore al di sotto del soffitto e il soffitto stesso presentano apparati decorativi tipicamente barocchi: affreschi, sempre a tema francescano, limitati entro cornici di stucco. Sul soffitto si possono osservare tre scene bibliche: il Castigo di Ozia, Mosè e Davide. Alle pareti sono raffigurati S. Francesco in estasi e S. Bonaventura. Nella fascia in stucco appena al di sotto del soffitto quattro pontefici francescani: Nicolò IV, Alessandro V, Sisto IV e Sisto V¹⁰.

Le parti dipinte furono eseguite da Giulio Quaglio nel 1693, come testimoniato dalla firma apposta dall'artista nell'angolo destro dell'Estasi di S. France-

sco. Gli stucchi sono di incerta attribuzione: probabili autori possono essere Gio Battista Bareggio o Lorenzo Retti di Laino che lavorarono frequentemente con il loro confratello ed amico Giulio Quaglio in Friuli. Il soffitto e la fascia sottostante sono ritmate da stucchi fragili, delicati, poco aggettanti, con putti in alto rilievo, motivi a conchiglia ed elementi fitoformi. La data degli stucchi è desunta da quella degli affreschi, datati 1693¹¹. I restauri degli stucchi e dei riquadri a fresco sono stati ultimati nel 1994¹². All'interno della sacrestia si può inoltre ammirare un mobile in noce con preziosi lavori di intaglio, opera di Giacomo Broilo di Gemona¹³.



Interno della Grande Sacrestia

La parete Nord

Divide la grande sacrestia dall'ala conventuale; i due ambienti sono messi in comunicazione tramite una porta di dimensioni 2,30 x 1,50 metri che presenta una lieve strombatura verso l'interno. L'apertura è incorniciata, sui tre lati, da una fascia di stucco modanata dell'altezza di 13 cm.

Al di sopra dell'architrave è presente un motivo decorativo, sempre in stucco, a forma di conchiglia con due volute ai lati. L'apertura è stata ricavata probabilmente in occasione dell'esecuzione dei lavori di decorazione della sala in quanto interrompe bruscamente una fascia affrescata di età trecentesca che si estende, in altezza, dal piano di calpestio fino a una quota di 2,10 metri.

I motivi raffigurati sono prettamente geometrici: rombi e triangoli giustapposti, su fondo bianco, sono campiti con effetti cromatici tali da ricordare lastre di marmo rosso, verde e citrino e confinati entro greche. La decorazione ad affresco trecentesca viene improvvisamente celata

dall'intervento barocco: uno strato di stucco bianco e liscio da una quota di 2,20 metri.

Su tale supporto si impostano due doppie cornici in stucco, poste simmetricamente ai lati della porta. Esse contengono due grandi affreschi: a sinistra si trova la scena di San Bonaventura, inginocchiato, desideroso di ricevere la SS. Eucaristia dalle mani del sommo pontefice. A destra si può osservare l'estasi di San Francesco, che illustra la spiegazione leggendaria del motivo che portò il santo a non abbracciare il sacerdozio: un angelo gli apparve e, indicando un'ampolla d'acqua limpida, gli mostrò come doveva essere la purezza di un'anima che si apprestava a celebrare la messa. Il santo sentendosi imperfetto decise di rimanere diacono¹⁴.

Le cornici in stucco sono simmetriche l'una rispetto all'altra e sono composte da due riquadri. Il primo, a sezione semicircolare, incornicia con semplici tratti lineari l'affresco. Il secondo, anch'esso a sezione semicircolare, ma di spessore doppio, si estende solamente su tre lati (le

due altezze e la base superiore del riquadro rettangolare) e presenta un semplice disegno lineare arricchito da volute che, superiormente, nella zona centrale, contengono la testina di un cherubino.

Ad una altezza pari a circa 3,80 metri si sviluppa, lungo tutto il perimetro della stanza, una cornice modanata in stucco che si interrompe in corrispondenza dei riquadri contenenti gli affreschi. Al di sopra di essa si imposta uno strato di intonaco azzurro, su cui spiccano decorazioni a stucco in rilievo. Un tralcio di acanto, disposto simmetricamente sui due lati superiori in corrispondenza di ogni affresco, arricchito da fiori, frutti e grappoli d'uva, racchiude le cornici. Il motivo, comunque, non risulta essere precisamente lo stesso per i due

episodi raffigurati: si possono riscontrare alcune differenze nelle componenti dei festoni. In corrispondenza della grande conchiglia, che evidenzia la porta d'ingresso, si trova un medaglione all'interno del quale è dipinto il volto di un Papa francescano. Il medaglione, che sormonta la cornice orizzontale, è delimitato da stucchi raffiguranti una corona d'acanto racchiusa entro volute. Da esse, sui due lati, si innesta nuovamente un festone retto da un putto alato. Le figure degli angeli, a differenza dei tralci, risultano essere simmetriche tra loro. Una nuova cornice modanata, che si sviluppa senza interruzioni lungo tutto il perimetro della sala, marca la separazione tra l'apparato decorativo parietale e quello del soffitto.



Particolare parete nord.



Parete nord: San Francesco e San Bonaventura

La parete Est

Divide la grande sacrestia dalla cappella absidale occidentale; i due ambienti sono messi in comunicazione da un'apertura di dimensioni 2,38 x 1,40 metri delimitata da una cornice in pietra piacentina bocciardata, dello spessore di 17 cm. Una seconda apertura, dalle analoghe caratteristiche, risulta murata, opera effettuata probabilmente in occasione dei lavori di decorazione della sacrestia. Entrambe le porte, tuttavia, non sono coeve alla fascia di affreschi trecenteschi: ne interrompono i motivi. Potrebbero essere state ricavate in un periodo compreso tra il XIV e il XVII secolo. Gli affreschi trecenteschi si sviluppano in continuità con quelli della parte nord: rombi e triangoli giustapposti confinati entro greche, lasciano spazio a quelli che dovevano essere episodi della vita di San

La parete Sud

È rivolta verso le sponde del Natisone. Su tale parete si trovano i segni di due nicchie trecentesche e altrettante aperture coeve, lunghe e strette, probabilmente murate in età barocca. Due grandi finestroni settecenteschi sono delimitati da altrettante cornici in stucco che risultano essere corrispondenti per proiezione a quelle poste sulla parete nord. Nella fascia che va dal piano di calpestio fino a circa una quota di 3,80 metri, sono conservati, discretamente, altri lacerti di affreschi trecenteschi sul tema della vita del santo dedicatario della Chiesa, come ad esempio il frammento riguardante S. Francesco tentato dal demonio, caratterizzati da colori festosi e da una morbida linea di contorno¹⁵.



Particolare parete est

Francesco. Anche su questa parete la decorazione ad affresco trecentesco viene improvvisamente interrotta dall'intervento barocco, rappresentato, in questo caso, dalla cornice modanata in stucco. Al di sopra di essa si imposta nuovamente lo strato di intonaco azzurro, su cui spiccano decorazioni a stucco in rilievo. Al centro della parete, un medaglione in stucco, analogo al precedente, contiene il ritratto di un secondo Papa francescano. All'estremità sinistra della fascia, un putto alato stringe un drappo su cui si posano diversi oggetti simbologgianti il potere papale. Analogamente accade all'estremità destra, tuttavia i cartoni utilizzati come base sono diversi.

Motivi geometrici ed altre scene di vita completano lo zoccolo inferiore. Anche su questa parete la decorazione ad affresco trecentesco viene improvvisamente interrotta dall'intervento barocco. Al di sopra di esso si imposta nuova-



mente lo strato di intonaco azzurro, su cui spiccano decorazioni a stucco. Al centro della parete, un medaglione analogo ai precedenti, contiene il ritratto di un terzo Papa appartenente all'ordine francescano. Un tralcio di acanto, disposto simmetricamente sui due lati superiori in corrispondenza di ogni affresco, arricchito da fiori,

azzurro, su cui spiccano decorazioni a stucco in rilievo. Al centro della parete, un medaglione in stucco, analogo ai precedenti, contiene il ritratto del quarto e ultimo Papa francescano salito al Soglio pontificio. All'estremità sinistra della fascia, un putto alato stringe un drappo su cui si posano diversi oggetti simboleggianti il potere



Particolare parete sud

frutti e grappoli d'uva circonda la cornice. Dalla cornice del medaglione, sui due lati, si innesta nuovamente un festone retto da un putto alato. Le figure degli angeli, a differenza dei tralci, risultano essere simmetriche tra loro.

La parete Ovest

Divide la grande sacrestia da un locale adiacente; i due ambienti non sono messi in comunicazione.

Gli affreschi trecenteschi, di assai minore consistenza rispetto a quelli presenti sugli altri fronti, si sviluppano in continuità con quelli della parete sud: soprattutto rombi e triangoli giustapposti confinati entro greche e motivi vegetali. Anche su questa facciata la decorazione ad affresco trecentesco viene improvvisamente interrotta dall'intervento barocco. Al di sopra di essa si imposta nuovamente lo strato di intonaco

papale. Analogamente accade all'estremità destra, tuttavia i cartoni utilizzati come base sono diversi tra loro e fra quelli usati sulla parete est.

Il soffitto

L'affresco del castigo di Ozia, rappresenta il tema principale del soffitto. Al centro della scena vi è l'Arca dell'Alleanza tirata da due giovenche, ed Ozia, punito per la temerarietà di averla toccata, è riverso a terra. La scena è delimitata da una cornice modanata in stucco, su fondo azzurro, in analogia a quanto accade per gli affreschi parietali. Il soffitto è arricchito da altre due scene, in corrispondenza dei lati minori della cornice che comprende il castigo di Ozia,: a sinistra Davide, che danza innanzi all'Arca, a destra Mosè, con due cherubini, è in contemplazione della stessa. Entrambi gli affreschi minori sono delimitati entro ovali polilobati



Particolare parete ovest

di stucco arricchiti da volute, foglie, conchiglie e testine di cherubini con le ali conserte. Gli apparati decorativi in stucco, che a prima vista sembrerebbero simmetrici, risentono del fatto che la pianta è trapezoidale; infatti, in questo modo, si ha una maggior concentrazione delle

decorazioni sul lato minore. In corrispondenza dei lati più lunghi del dipinto principale, invece, sono raffigurati putti adagiati su grandi conchiglie. Il soffitto, a differenza delle pareti, è assai ricco di stucchi: la superficie intonacata d'azzurro è esigua.



Il Castigo di Ozia



Davide che danza innanzi all'Arca



Mosè in adorazione dell'Arca

3. ATTRIBUZIONE E CONFRONTI

Solitamente il Quaglio si serve, per quanto riguarda gli stucchi, di due maestri suoi conterranei ed amici della Val d'Intelvi, Lorenzo Retti e Giovanni Battista Bareglio, la cui unica firma si trova nel salone di palazzo Strassoldo di Udine (1692). I due comaschi non vengono altrimenti conosciuti che per i lavori eseguiti in Friuli, regione in cui arrivarono ricchi di un sicuro bagaglio iconografico.

La loro presenza è riscontrabile a Udine nella Cappella del Monte di Pietà, nella chiesa

di S. Chiara, nei palazzi Maniago e Antonini di Patriarcato, per cui si è supposto, cosa d'altronde assai probabile, che essi siano autori anche della sacrestia di S. Francesco a Cividale del Friuli.

Le fonti documentarie, infatti, non citano mai il Retti e il Bareglio, a differenza di vetrai e falegnami. Questo fatto fa ipotizzare che fosse il pittore, in questo caso il Quaglio, ad assumere l'onere di decorare con stucchi un ambiente, incarico che poi avrebbe sicuramente subappaltato a terzi¹⁶.

La sacrestia di S. Francesco, presenta uno spazio organizzato in maniera analoga alla chiesa



Fotomosaico degli stucchi della Grande Sacrestia di S. Francesco

di S. Chiara a Udine. I decoratori infatti, hanno lasciato francescanamente spoglie le pareti fino ad una certa altezza per concentrare, secondo uno schema consueto soprattutto nelle cappelle nobiliari della Mitteleuropa, la decorazione nell'ampio soffitto che si innesta con gli stucchi della fascia di cornice¹⁷.

Tuttavia, rispetto ai cicli precedenti, pare diverso lo spirito con cui è concepita la decorazione, pur in presenza di un'iconografia che ricalca quella dei palazzi udinesi e in particolare

di palazzo Antonini di Patriarcato. La sacrestia di S. Francesco contiene stucchi più lievi, più tenui, incapaci di accogliere forti ombre, in sintonia con l'azzurro di fondo delle superfici non dipinte.

Si può parlare senza dubbio di un rapporto equilibrato tra affresco e stucco: quest'ultimo si limita ad accompagnare i grandi riquadri dipinti con motivi lobati e vegetali. Si riscontra una poetica della curva data da onde e nastri che prevalgono rispetto a rappresentazioni fitoformi (S. Chiara a Udine), che sembrano quasi fondersi

con il colore tenue dello strato di supporto. Gli stucchi di S. Francesco, quindi, si limitano ad essere corollario ornato di affreschi celebrativi dell'Ordine francescano.

Nella sacrestia non si riesce a leggere l'estro barocco che il Retti e il Bareglio avevano così ben espresso nei palazzi udinesi; la ragione che determinò la sobrietà dell'operato può risiedere nell'intento celebrativo e nella peculiarità di una committenza costituita da monaci che ne avrebbero avuto accesso esclusivo.

Note:

- (1) G. BERGAMINI, *Cividale del Friuli. L'arte*, Udine, 1977, p. 131; ALEA, *Cividale del Friuli. Guida alla città*, Udine, 1991, p. 60; M. VISINTINI, *La città di Cividale nell'opera di Niccolò Canusio*, in AA.VV., *Quaderni Cividalesi 30*, Cividale, 2010, p. 59.
- (2) G. GRION, *Guida storica di Cividale e del suo distretto*, Cividale, 1899, p. 393; G. BERGAMINI, *Cividale...* cit., p. 131; AA.VV., *Sturolo. Un cividalese nel Settecento*, Udine, 1998, p. 70; M. VISINTINI, *La città...* cit., p. 60.
- (3) G. BERGAMINI, *Cividale...* cit., p. 131; M. VISINTINI, *La città...* cit., p. 60.
- (4) G. BERGAMINI, *Cividale...* cit., p. 131; AA.VV., *Sturolo...* cit. p. 70; ALEA, *Cividale...* cit. p. 60; M. VISINTINI, *La città...* cit., p. 60.
- (5) G. GRION, *Guida...* cit. 393; G. BERGAMINI, *Cividale...* cit., p. 131; ALEA, *Cividale...* cit. p. 61; AA.VV., *Sturolo...* cit. p. 70; M. VISINTINI, *La città...* cit., p. 60; C. MATTALONI, *Guida storico artistica di Cividale del Friuli*, Udine, 2008, p. 198.
- (6) G. BERGAMINI, *Cividale...* cit., p. 131; E. IORDAN, *Produzione artistica a Cividale in età gotica*, in AA.VV., *Cividat*, Udine, 1998, p. 260.; C. MATTALONI, *Guida...* cit. p. 199; M. VISINTINI, *La città...* cit., p. 60.
- (7) E. IORDAN, *Produzione...* cit. p. 256.
- (8) ALEA, *Cividale...* cit. p. 61.

- (9) G. BERGAMINI, *Cividale...* cit., p. 137; G. BERGAMINI, *Ornati de stucchi a Udine tra Sei e Settecento*, in G. BERGAMINI, P. GOI (a cura di), *L'arte dello stucco in Friuli nei secoli XVII-XVIII: storia, tecnica, restauro, interconnessioni: atti del convegno internazionale* (Passariano-Udine 24-26 febbraio 2000), Udine, 2001, p. 241; C. MATTALONI, *Guida...* cit. p. 201.
- (10) G. GRION, *Guida...* cit. 396; G. BERGAMINI, *Cividale...* cit., p. 138; E. IORDAN, *Produzione...* cit. p. 260; C. MATTALONI, *Guida...* cit. p. 201.
- (11) G. BERGAMINI, *Cividale...* cit., p. 137; G. BERGAMINI, *Ornati...* cit. p. 241; C. MATTALONI, *Guida...* cit. p. 201.
- (12) C. MATTALONI, *Guida...* cit. p. 202.
- (13) G. BERGAMINI, *Cividale...* cit., p. 138.
- (14) C. MATTALONI, *Guida...* cit. p. 202.
- (15) G. BERGAMINI, *Cividale...* cit., p. 138.
- (16) G. BERGAMINI, *Ornati...* cit. p. 241.
- (17) Ivi.

Bibliografia

- AA.VV., *Cividat*, Udine, 1998.
 AA.VV., *Quaderni Cividalesi, 30*, Cividale, 2010.
 AA.VV., *Sturolo. Un cividalese nel 700*, Udine, 1998.
 ALEA, *Cividale del Friuli*, Udine, 1991.
 G. BERGAMINI, *Cividale del friuli. L'arte*. Udine, 1977.
 G. BERGAMINI, P. GOI (a cura di), *L'arte dello stucco in Friuli nei secoli XVII-XVIII: storia, tecnica, restauro, interconnessioni: atti del convegno internazionale* (Passariano-Udine 24-26 febbraio 2000), Udine, 2001.
 M. D'ORLANDI, *Guida di Cividale*, Tip. Vendrame, MDCCCLVIII.
 G. GRION, *Guida storica di Cividale e del suo distretto*, Cividale, 1899.
 C. MATTALONI, *Guida storico artistica di Cividale del Friuli*, Udine, 2008.
 A. RIEPPI, *Cividale l'antica Forum Iulii*, Udine, 1985.

Mariasilvia Bruno, nata a Udine nel 1984. Si è diplomata presso il Liceo Scientifico "Giovanni Marinelli" di Udine nel 2003. Nel 2009 ha conseguito, con il massimo dei voti, la laurea specialistica in Architettura (indirizzo Recupero dell'Architettura) presso la facoltà di Ingegneria dell'Università degli Studi di Udine discutendo la tesi "Villa Foramiti Moro a Cividale del Friuli: Analisi e Progetto di Restauro". Nel 2007 ha pubblicato sul volume "Feagne", edito dalla Società Filologica Friulana, l'articolo "Il Castello e le Cortine di Fagagna". Da luglio 2010 è abilitata all'esercizio della professione.

David Iacuzzi, nato a Cividale del Friuli nel 1984. Si è diplomato presso il Liceo Scientifico "Paolo Diacono" di Cividale del Friuli nel 2003. Nel 2009 ha conseguito, con il massimo dei voti, la laurea specialistica in Architettura (indirizzo Recupero dell'Architettura) presso la facoltà di Ingegneria dell'Università degli Studi di Udine discutendo la tesi "Filanda Foramiti Moro a Cividale del Friuli: Analisi e Progetto di Restauro". Nel 2005 ha pubblicato "La torate" sul Numero Unico della Pro Loco di Fagagna. Da dicembre 2010 è abilitato all'esercizio della professione.

Il palazzo degli Economo a Trieste

Claudio Barberi

Tra gli edifici monumentali della fine 800 che, a Trieste, documentano l'ascesa di una volitiva classe imprenditoriale e mercantile, si colloca l'edificio eretto con premonizione dalla famiglia degli Economo, in un'area presto assurti a crocevia di traffici internazionali.

Il Palazzo fu realizzato entro l'anno 1891, nei modi dell'eclettismo neogreco che Teofilo Hansen (1813-91)¹ praticava in quegli anni a Vienna ed Atene, dall'architetto Giovanni Scalamani (Trieste 1830-1905), un membro autorevole della Società degli ingegneri ed architetti di Trieste, formatosi all'Accademia di Belle Arti di Venezia sotto la guida di Pietro Selvatico (Padova 1803-80) il quale, tornato nella città natale, si era dedicato alla progettazione di edifici residenziali. Tra gli interventi precedenti si segnalano *Casa Rusconi* in piazza della Borsa e *Casa Schwartz* in via Udine, nonché collaborazioni con altri architetti come Giovanni Berlam, per la *Chiesa evangelica*, il *Politeama Rossetti* (fig. 1), il *Palazzo Panfilli* (fig. 2) e il *Palazzo Kallister* (fig. 3), attiguo e di poco anteriore a palazzo Economo (fig. 4). Questa ultima impresa, eretta in forma solenne, è opera della maturità del Nostro che si distingue dalle precedenti, ancora intessute di effetti coloristici di stampo veneziano, per la ricerca delle più pure linee classiche². Fu commissionata dal mercante d'origine greca Giovanni Economo, un esponente di spicco di quell'imprenditoria finanziaria, cosmopolita e internazionale che alla fine dell'800 aveva fatto di Trieste il capolinea dei propri scambi verso l'Oriente ed il Settentrione. Giunto a Trieste nel 1872, dal porto franco di Traillia presso le foci del Danubio, era divenuto



Fig. 1 - Politeama Rossetti



Fig. 2 - Palazzo Panfilli



Fig. 3 - Palazzo Kallister



Fig. 4 - Palazzo Economo

presto membro del consiglio d'amministrazione della Banca Commerciale Triestina e, nel 1904, elevato a barone di San Serff, consacrava la propria preminenza sociale attraverso l'edificazione di una dimora degna del prestigio acquisito.

La collocazione del palazzo, nel particolare contesto urbano di Piazza della Stazione (fig. 5), già Piazza del Macello ed attuale Piazza della Libertà, risponde a precise scelte funzionali quanto di rappresentanza. L'area, in passato zona di periferia, viene affermandosi quale punto nevralgico di raccordo tra il settecentesco ed elegante nucleo cittadino e le nuove infrastrutture portuali del Punto Franco (fig. 6), completate nel 1883, in previsione del grande piano di sviluppo portuale e ferroviario che privilegiava il ruolo di Trieste, quale centro di commerci a servizio di tutti i territori controllati dalla monarchia, per rispondere alla crescita dei traffici col Medio ed Estremo Oriente, a seguito

dell'apertura del Canale di Suez, inaugurato il 17 novembre 1869.

Per conseguenza a Trieste, il sistema dei trasporti commerciali registrava un forte sviluppo: la costruzione della ferrovia e l'espansione portuale implementavano l'attività mercantile; sorgevano nuovi magazzini e più moderne strutture d'attracco e di stoccaggio per le merci (fig. 7). La stessa Piazza della Stazione, su cui si affaccia il palazzo, rinnovava il suo aspetto divenendo l'ingresso spettacolare alla città. Chi usciva dalla stazione meridionale trovava ad accoglierlo una piazza estesa fino al mare circondata da palazzi fastosamente decorati ed un giardino alberato al centro.

Come tipologia, la residenza degli Economo presenta i caratteri funzionali, tipici delle residenze mercantili di Trieste: si erge non lontano dalle rive ove attraccano i velieri ed è disposta con grandi magazzini al pianoterra, uffici al primo piano e l'abitazione al piano nobile.



Fig. 5 - Piazza della Stazione

Il palazzo si eleva isolato, presentando la sua facciata principale sulla piazza e le due facciate laterali su vie leggermente in salita. L'edificio è disposto su tre piani, evidenziati dalle modanature marcapiano. La facciata tripartita è articolata tra un corpo centrale, con un portale al centro ed un balcone al piano nobile, compreso nell'ampiezza di tre finestre, e da due avancorpi laterali a guisa di torrette a pianta quadrata, rialzati da un altro piano con coronamento a cuspide e aperti da balconi ornati da colonne ioniche con capitelli che richiamano quelli del portico settentrionale dell'Eretteo e si collegano con la balconata centrale sopra il portale.



Fig. 6 - Punto Franco

La superficie è decorata a bugnato in pietra d'Aurisina: trattato rustico al piano terreno e liscio ai piani superiori.

Le finestre e i portali delle facciate sulle vie laterali sono sormontate da timpani lineari sporgenti, la parte superiore, corrispondente al piano nobile, è ornata da un fregio a tre palmette che ricorre anche sul cornicione. In corrispondenza alle colonne della facciata principale, qui sono presenti paraste d'ordine ionico, scanalate e accostate alle finestre rientranti. Dal retro, si accede ad un giardino recintato, rialzato in corrispondenza del prospiciente piano stradale.



Fig. 7



Fig. 8 - Palazzo Economo - Atrio

Complessivamente, nello stile, l'edificio si conforma al carattere neogreco dell'attigua stazione ferroviaria, fulcro urbanistico della piazza.

Il richiamo consapevole all'antichità della Grecia classica, palese negli esterni, che evoca la terra d'origine del committente, è riproposto fedelmente negli interni. Dall'elegante atrio al pianoterra (fig. 8), sorretto da quattro colonne ioniche, quasi copie delle ante del portico settentrionale dell'Eretteo sul Partenone, si diparte uno scalone d'onore (fig. 9) con colonne corinzie che conduce direttamente al piano nobile. Le colonne reggono un soffitto a travi e cassettoni riccamente decorati. A sinistra della scala una lastra marmorea, a modo di sovrapporta, reca un'epigrafe dedicatoria in greco moderno che tradotta recita: *La casa di Giovanni A. Economo fu costruita da Giovanni Scalmadini architetto 1887*. Mentre, all'entrata dello scalone una massima incisa su una lastra marmorea, ammonisce: *Nulla di*



Fig. 9 - Palazzo Economo - Scalone d'onore

ciò che è bello e buono gli dei danno agli uomini senza fatica e senza cura.

Le rampe sono sorrette da binati di colonne, d'ordine ionico al primo livello, e corinzio al secondo. Alle pareti, stanno affiancati pilastri decorati riccamente e pitture policrome di gusto pompeiano.

Alla destra dell'atrio sale una scala, con ascensore del 1908, che conduce al primo e secondo piano. In fondo al cortile una scala di servizio a chiocciola, a pianta ellittica, porta ai piani: primo, secondo ed alla soffitta con le abitazioni del personale di servizio.

Dallo scalone, varcato il portale (fig. 10), si accede ad una grande sala munita di un maestoso camino neorinascimentale e decorata con otto grandi dipinti allegorici che costituiscono il "Ciclo del Progresso" e provengono dal Caffè alla Stazione, lo storico locale che si affacciava sulla medesima piazza (fig. 11).



Fig. 10



Fig. 11

Il ciclo pittorico fu costituito nel 1897, quando il locale fu rinnovato secondo un gusto modernista che, nell'insieme "organico" di arredamento, decorazioni pittoriche ed ornati, convogliava l'aspirazione a celebrare un tema positivista di successo: l'inno al progresso. Per la rappresentazione di questi soggetti: *L'Industria e Il Commercio*, *l'Elettricità* (fig. 12), *La Meccanica*, *La Navigazione*, *I trasporti e le comunicazioni terrestri*, cui si



Fig. 12

accostavano più consuete immagini, *La Storia e La Geografia*, vennero coinvolti i maggiori esponenti della pittura locale, in particolare del Circolo Artistico Triestino quali Eugenio Scomparini (1845-1913), Antonio Lonza (1846-1918), Giuseppe Barison (1853-1931), Guido Grimani (1871-1933) e Giuseppe Pogna (1845-1907). A questi ultimi, specialisti nel genere paesistico, si devono i due soli brani non figurativi. Pur nella diversità



Fig. 13 - Palazzo Economo - Salone Piemontese

delle singole interpretazioni, il robusto realismo di Scomparini, la leggerezza *neo-rococò* del Lonza e il linearismo di Barison sensibile all'*Art Nouveau*, le tele condividono una scelta di stile: conferire alla modernità dei soggetti l'autorità della grande tradizione allegorica, con l'esplicita ispirazione alle immagini simboliche del passato.

Il Ciclo fu acquistato nel 1979 dalla Cassa di Risparmio di Trieste e concesso in comodato alla Soprintendenza.

Dall'atrio si accede al settecentesco *Salone Piemontese* (m 11,85 x 6,20) (fig. 13) con gli specchi e la ricca boiserie in legno intagliato e dorato e le sovrapporte con scene mitologiche e bibliche. Il salone proviene dal palazzo dei marchesi San Tommaso di Torino e, secondo la tradizione, sarebbe appartenuto al Castello reale di Racconigi. Gli Economo lo acquistarono nel 1927 presso l'antiquario piemontese Pietro Accorsi e lo allestirono con l'intento di ricostruire il "tono di un'epoca" secondo una moda al tempo in voga a Trieste.



Fig. 14 - Allegoria della Pace e della Nobiltà

Seguendo la stessa tendenza è stata inserita al centro del soffitto la tela con l'*Allegoria della Pace e della Nobiltà* (fig. 14), copia con varianti da Gianbattista Tiepolo. Le due sovrapporte agli estremi della parete del camino sono opera di Corrado Giaquinto (Molfetta 1730 - Napoli 1766). A sinistra *Rebecca al pozzo*, a destra l'*Adorazione del vitello d'oro* (fig. 15). Sopra il camino il *Ritratto di Carlo Emanuele III di Savoia*, della ritrattista sabauda Maria Giovanna Clementi, detta Clementina (Torino 1690-1761). Il parafuoco presenta una *Scena di Caccia con veduta di Moncalieri* attribuito al paesaggista Angelo Antonio Cignaroli (Torino 1767-1841) (fig. 16). A destra, due episodi dell'Eneide: *Il concilio degli dei ed Enea davanti a Didone*, opere riconducibili alla cerchia di Sebastiano Conca (Gaeta 1680-1764), autore dei due dipinti sulla parete lato piazza, forse parte di un ciclo dedicato alle virtù femminili: *La vestale Tuccia e Antonio e Cleopatra*. Proseguendo a destra, una tela con *Rinaldo e Armida*, probabile copia di tela

dispersa di Giovan Battista Gaulli (Genova 1639 - Roma 1709); al centro della parete un *ritratto di dama* di scuola franco fiamminga degli inizi del XVIII secolo. L'ultimo dipinto, d'autore ignoto del primo '700, presenta una scena con armati e fanciulle ammaliatrici. Gli arredi sono recente acquisizione del demanio e provengono dal Castello dei

principi della Torre e Tasso di Duino.

Il Palazzo, entrato nel demanio dello Stato il 18 settembre 1974, per acquisto dalla Regione, precedente acquirente dai conti Traumansdorff, eredi della baronessa Nora Economo, è oggi la sede regionale del Ministero per i beni e le attività culturali.



Fig. 15 - Adorazione del vitello d'oro

Note:

- (1) Teofilo Hansen. D'origine danese è architetto di Stato a Vienna dove progetta il palazzo del Parlamento, la Borsa e l'Accademia viennese d'arti creative.
- (2) Per Palazzo Economo furono redatti tre progetti, tutti firmati dallo Scalmanini. Il primo, del 15 dicembre 1884, totalmente diverso da quanto è stato realizzato, mostra un'imponente facciata a tre piani, simile al palazzo Kallister per l'evidenziazione della parte centrale e la cura dei detta-

gli, ma con degli Erker laterali aperti a balcone; il secondo, del 20 giugno 1885, presenta due torrette laterali ed è articolato da piano terreno, mezzanino e piano nobile ed è ornato da bugnato rustico e liscio con elementi decorativi di stampo neogreco; il terzo, e definitivo progetto del 19 luglio 1887, concorda ed accentua il carattere del secondo: la facciata è più raffinata ed ornata, con torrette più slanciate e aperte da balconi retti da colonne con capitello ionico greco. In pianta gli edifici rimangono identici nelle tre redazioni.

Bibliografia

M. WALCHER, *L'architettura a Trieste dalla fine del Settecento agli inizi del Novecento*, Udine 1967.

L. TULL ZUCCA, *Architettura neoclassica a Trieste*, Trieste 1974.

L. RUARO Lo seri, *Guida di Trieste: la città nella storia nella cultura e nell'arte*, 1, Trieste 1985.

F. STAFFIERI, *Theophilus Hansen e il neogreco a Trieste*, in *Arte in Friuli Arte a Trieste*, IX 1986.

E. GENERINI, *Trieste antica e moderna descrizione ed origine dei nomi delle sue vie, androne e piazze*, Trieste 1988.

M. WALCHER, *Alcune precisazioni sul Neogreco a Trieste: il problema di Palazzo Economo*, in *Archeografo Triestino*, IV, vol. LIV, 1994.

La Galleria nazionale d'arte antica di Trieste: dipinti e disegni, a cura di F. Magani, Cinisello Balsamo 2001.



Fig. 16 - Scena di caccia con veduta di Moncalieri

Claudio Barberi, nato a Trieste nel 1953. Si è laureato in Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Trieste con una tesi in Storia della miniatura. Entrato nell'amministrazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali nel 1978 è attualmente impegnato nella promozione del patrimonio culturale presso la Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Friuli Venezia Giulia per la quale, come funzionario tecnico, pubblica la rassegna degli appuntamenti annuali della Settimana della cultura e delle Giornate del patrimonio e cura il progetto e l'allestimento di spazi espositivi dell'istituto in occasione di manifestazioni (Udine 1998, Vicenza 2000 e Trieste 2001). Si è occupato di restauro e conservazione e delle problematiche riguardanti il furto

delle opere d'arte; ha curato le monografie: San Giusto Un tesoro scomparso nel 1995 e Opere d'arte sacra tra fugatein Friuli- Venezia Giulia (1983-1996) nel 1997. Ha collaborato, come autore, ai cataloghi delle mostre: Ezzelini, Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II, Bassano 2001 e Byzantium: An Oecumenal Empire, Atene 2002. Studioso di miniatura medievale, è autore di numerosi articoli ed interventi: in particolare ha curato, per conto del Ministero, l'edizione in facsimile di due codici del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli: Psalterium Egberti (ms. CXXXVI) nel 2000; Salterio di Santa Elisabetta (ms. CXXXVII) nel 2002. Collabora inoltre come autore alla rivista di miniatura Alumina.

Musica e poesia in Rilke

Michele Schiff

Tous mes adieux sont faits. [...] Mais je reviens encor, je recommence, ce franc retour libère mon regard.

Ce qui me reste, c'est de le remplir, et ma joie toujours impénitente d'avoir aimé des choses ressemblantes à ces absences qui nous font agir.
(R. M. Rilke, Vergers, 59)

Lernzeit aber ist immer eine lange, abgeschlossene Zeit.

(R. M. Rilke, Briefe an einen jungen Dichter.)

La constatazione generale per cui da sempre musica e poesia sono intrinsecamente legate trova nella parabola poetica rilkeana una singolare occasione di approfondimento, e ciò non solo perché l'essenziale rapporto tra le due emerge costantemente nelle diverse stagioni in cui si articola la produzione del poeta praghese, ma anche e soprattutto perché la riflessione sulla musica ritorna proprio nei momenti decisivi e cruciali in cui Rilke sviluppa e tematizza il senso della sua attività poetica e, parallelamente a ciò, approfondisce i concetti essenziali della sua *Weltanschauung*.

Per quanto riguarda la continuità *cronologica* del nesso tra poesia e musica basta ad esempio considerare come già nel 1897 il poeta praghese scrive: “Le povere parole che nel quotidiano linguaggio, / quelle io amo, le non appariscenti. / [...] Rivive l'essenza che sgomente in sé soffocarono / e così chiara che la vede ognuno; / mai com-

parvero in una musica, e trepide incedono ora nel mio canto”¹. La tematica musicale, ancora in vario modo presente nello *Stunden-Buch*, viene ripresa pure nel momento in cui Rilke inizia il tortuoso processo che lo porterà a mettere in discussione gli assunti di base della sua produzione giovanile, per giungere infine, con i *Neue Gedichte*², all'opera dello sguardo (*Werk des Gesichts*)³, come emerge nitidamente in *Am Rande der Nacht* (1900)⁴: “La mia stanza e questa vastità / desta sul paesaggio che annotta, - / sono una cosa sola. Io sono una corda / tesa sopra il brusio / di vaste risonanze. // Le cose sono corpi di violino, / piene d'oscuro murmure”. Il tema della musica ritorna poi prepotentemente nelle *Elegie duinesi* e nei *Sonetti a Orfeo*, e proprio nel lasso di tempo che vede Rilke intento a elaborare la svolta che lo porterà a maturare i concetti di fondo della sua tarda stagione poetica vengono composte *Bestürz mich, Musik* (1913)⁵, *An die Musik* (1918)⁶, mentre, a seguito di questa svolta e con l'emergere dell'ultima fase del percorso dell'Autore, trovano spazio sia le due poesie intitolate *Musik* (1924 e 1925)⁷ che quelle dedicate al *Gong* (entrambe del 1925)⁸.

Tuttavia gli esempi riportati possono al massimo confermare l'importanza del tema della “musica” all'interno dell'opera rilkeana mediante la continuità cronologica con cui esso viene affrontato, e limitare l'ambito dell'indagine al rilievo di un singolare interesse – o, come vedremo in seguito, sarebbe meglio parlare di *passione* nel senso etimologico del termine – dell'Autore per la “disciplina musica”, benché quest'ultima non venga approfondita nei suoi

aspetti tecnici. In realtà lo scenario si fa ben più ampio se ci si interroga sul *senso* di tale *costanza* del *motivo musicale* nella produzione del poeta praghese superando i confini tra discipline che, seppur accademicamente stabiliti e utili per orientare un primo sguardo sul tema del presente contributo, non si rivelano particolarmente adatti qualora si intenda fare luce su un processo unitario in cui contemporaneamente maturano sia i concetti fondamentali della concezione rilkeana dell'esistenza umana e del mondo in generale sia quelli relativi al senso dell'arte e della poesia. Più che parlare quindi di *poesia* e *musica* in Rilke, l'accento va spostato sul senso della loro *relazione reciproca*, su quell' “e” tra poesia e musica, così che il significato dei due termini si amplia fino a portare il discorso sul tema del rapporto tra *parola* e *fenomeno sonoro*⁹. Come vedremo tra breve, una prima e decisiva manifestazione di questo plesso unitario si manifesta nelle considerazioni del poeta praghese a ridosso dei primi anni del Novecento, per tornare poi in maniera sotterranea e quasi “rimossa” nel processo di elaborazione dell' “opera dello sguardo” sotto la decisiva influenza della scultura di Rodin, e trovare infine espressione nel momento di “passaggio” alla stagione delle *Elegie duinesi*. Anzi, si può ben dire che proprio la svolta che inaugura la fase delle *Duinesi* e dei *Sonetti* sia causata precisamente dall'irrompere del fenomeno sonoro precedentemente rimosso o piegato alle esigenze del “vedere”, come scrive il poeta alla pianista Magda von Hattingberg ricordando la singolare esperienza avuta in Egitto contemplando la Sfinge: “[D]ietro la sporgenza del copricapo regale, si era alzata in volo una civetta e lenta, indescrivibilmente udibile nella pura profondità della notte, aveva sfiorato il volto col suo morbido volo; e in quel momento, nel mio *udito*, divenuto profondamente chiaro per il lungo *silenzio* della notte, si era inciso, come per miracolo, il *profilo* di quella guancia.”¹⁰ Proprio nella descrizione di questa singolare esperienza emergono i nodi cruciali che caratterizzeranno le *Duinesi* e i *Sonetti*, e se, come scrive l'Autore nelle *Aufzeichnungen*

des Malte Laurids Brigge, “i versi non sono, come crede la gente, sentimenti (che si acquistano precocemente), sono esperienze”¹¹, il tema del presente contributo potrebbe ben essere l'evoluzione della poetica rilkeana sulla scorta dell'esperienza sonora del mondo.

Lo *Stunden-Buch*, il primo grande ciclo poetico dell'Autore, rappresenta un punto di partenza privilegiato per analizzare la prima configurazione assunta dall'intreccio tra la dimensione ontologica fondamentale, la riflessione estetica e, quale ponte tra queste ultime, il nesso tra il dire, il suono (musica) e il silenzio. Infatti la stesura dell'opera, che consta di tre parti¹², abbraccia un lasso di tempo in cui l'accento passa progressivamente dall'elemento *soggettivo* del poetare a un mettere a fuoco l'esperienza del mondo che il poeta deve compiere, per giungere infine a una tematizzazione dell'atteggiamento verso le cose che si risolve in una riflessione sulla morte¹³. Soprattutto nella prima parte dell'opera, il *Buch vom monchischen Leben*, il senso del *poetare* viene individuato in un continuo processo di ampliamento dei “cerchi della vita”, in un loro tendersi “sempre più ampi sopra le cose [*über die Dinge*]”¹⁴, in una direzione che fa di Dio il centro del *dire*, trattandosi di *preghiere*¹⁵. Questa prima enunciazione della *cornice* dell'intero *Stunden-Buch* consente già di mettere in luce la problematica in cui si muove tanto la prima parte dell'opera quanto la seconda e la terza, nella misura in cui, cercando di approfondire e rispondere alle questioni sollevate dallo iato tra l'io poetante e l' “oggetto” del poetare, portano in primo piano le *cose* oltre le quali si leva il canto del giovane monaco. Questo iato si ripercuote sulla relazione tra luce e tenebra intrinseche allo stesso dire: da un lato, come *attività del poeta*, la parola o, in termini più generali, il “fare artistico”, rientrano nell'opera di *costruzione* di Dio, del portarlo in chiaro, del dargli una immagine da parte dell'io¹⁶; dall'altro la parola stessa, è *espressione* dell'*oscurità* di un origine che *da sé* non viene alla luce, ma solo *mediante l'opera del poeta*, così che proprio nel momento in cui quest'ultimo

porta alla luce Dio stesso, lo vela. Non a caso l'Autore scrive: "Leviamo innanzi a te immagini come pareti; / già mille muri ti circondano / perché le nostre mani pie ti velano / ogni volta che t'apri ai cuori"¹⁷. L'oscurità, più volte richiamata da Rilke nella prima parte dello *Stunden-Buch*¹⁸, diventa più comprensibile se si tiene presente la seguente affermazione dell'Autore che investe il senso del fare artistico in generale: "L'arte si presenta come una concezione della vita, alla pari della religione e della scienza, e persino del socialismo. [...] Nella sua rappresentazione grafica [...] essa sarebbe la linea più lunga, forse quella parte della circonferenza di un cerchio che viene rappresentata dritta, in quanto il suo raggio è infinito. [...] Gli altri lasciano Dio dietro di sé, come se fosse un ricordo. Per l'artista creatore Dio invece è la realizzazione ultima e più profonda. E quando i timorati dicono: 'Egli è' e i tristi sentono: 'Egli era', l'artista sorride e dice: 'Egli sarà'. E la sua fede è più di una fede; poiché lui stesso contribuisce a edificare questo Dio [denn er selbst baut an diesem Gott]"¹⁹.

Il Dio non ancora compiuto e costruito, quindi, si offre all'opera dell'artista ma in e con ciò rimane uno sfondo oscuro, è quella compiutezza a cui si tende, ma che non è mai definitivamente raggiunta. Se per un verso questo porta Rilke ad affermare che l'artista è colui che crea mondi²⁰, come orizzonti in cui si mostra il Dio da compiere, con la conseguente presa di coscienza della responsabilità che investe l'artista stesso²¹, per l'altro il Dio ancora da compiere, e quindi indistinto, è lo sfondo da cui prende senso la parola, il silenzio, la pausa in cui si conciliano suoni altrimenti dissonanti: la vita e la morte. Proprio in questo plesso singolare si inserisce il senso della musica o del suono nello *Stunden-Buch*, in cui si afferma: "Sono l'attimo tra due suoni / che male s'accordano / perché il suono morte vuole emergere – / Ma nella pausa buia si riconciliano / entrambi tremando. / E bello resta il canto"²². Se il Dio incompiuto o da compiere emerge come sfondo sulle cose chiare ed articolate e viene caratterizzato come ciò che raccoglie gli oppo-

sti²³, proprio su questo sfondo si gioca l'articolazione della vita e della morte come due suoni, la prima pronunciata a voce alta, l'altra piano da Dio stesso, che è quella pausa silenziosa in cui le dissonanze vengono conciliate e ciò in cui assume senso l'*articolazione* degli opposti, ovvero l'*essere* stesso come divenire²⁴. Tenendo presente la dualità che viene a crearsi tra Dio stesso e il mondo chiaro e articolato, ma proprio per questo dominato dall'opposizione dei contrari, si può cogliere il senso non solo della relazione tra l'opera dell'artista e ciò che essa tenta di *raffigurare*, ma, più in generale, il senso stesso dato da Rilke in questa prima fase del suo percorso al tempo, al sapere, all'immagine stessa²⁵. Come nell'opera dell'artista – e segnatamente del pittore di icone – Dio rimane solo un "*ospite* dell'oro"²⁶, con la conseguenza che colui che intende dargli forma rimane a metà strada *tra* la chiarezza dell'*immagine* e l'oscurità di *ciò che* si compie nella e con l'opera, così il divenire diventa il luogo del sapere, della chiarezza, di ciò che pur formando rinvia a una ulteriorità sconosciuta e inconnoscibile, e che in sé considerato non offre alcuna risposta al senso del divenire stesso, alla dispersa e conflittuale molteplicità²⁷. Chiaramente il discorso rilkeiano sul divenire non va assolutamente inserito in un contesto teologico in cui Dio è concepito come ciò che in sé è compiuto, che è somma delle perfezioni; infatti il senso del tempo è quello di essere il *compiersi* del divino, il maturarsi di un abbozzo che, proprio perché non ancora chiaro e compiuto – nel senso di una vera e propria *Voll-Endung* – rimane un groviglio, un intrico di radici oscure, per usare l'espressione rilkeiana, progressivamente districato nel e con l'opera dell'artista. Come l'incompiutezza – si potrebbe pure dire l'infinita – di Dio stesso lo spinge a proiettarsi, a dispiegarsi temporalmente, così il tempo, l'immagine artistica hanno senso solo in quanto relazionati all'oscurità da cui provengono e di cui sono il venire alla luce.

Tuttavia questo punto viene sviluppato da Rilke in un contesto dove al centro c'è il tormento del giovane frate all'interno della sua cella, ma

con ciò emergono alcuni interrogativi che non solo troveranno sviluppo nella seconda e terza parte dello *Stunden-Buch*, ma si rifletteranno pure sulla concezioni estetiche del poeta stesso. Se finora infatti il problema può venire individuato nella condizione del poeta o dell'artista in genere, del suo creare mondi come il dispiegamento e il portare alla luce il "groviglio Dio", così che tutto si gioca su un piano soggettivo – potremmo dire sul piano dell' "ispirazione" e del "fare artistico" come attività dell'artista –, è inevitabile che progressivamente l'attenzione si sposti sia sulla "cosa", sul "fatto artistico", sul rapporto che la "cosa" ha con lo sfondo da cui emerge, sia sull'atteggiamento che l'artista stesso deve assumere verso le cose del mondo che egli crea con il suo operare. A un livello più generale si può affermare che nella prima parte del *Libro d'ore* la questione investe non più o non solo la "cosa" come strumento dell'artista per il suo operare, ma il modo in cui la cosa può diventare tema e "mezzo" del dire stesso. In altri termini proprio al termine del *Buch vom monchischen Leben* inizia quel processo che, non senza difficoltà, riprese e tentennamenti, porterà il poeta praghese a sviluppare quel *Werk des Gesichts* che troverà piena espressione nei *Neue Gedichte*.

Il *Buch von der Pilgerschaft* e il *Buch von der Armut und vom Tode*, che, come già detto, sono rispettivamente la seconda e la terza parte dello *Stunden-Buch*, segnano uno spostarsi dell'atteggiamento di Rilke dal fattore soggettivo dell'agire artistico per mettere in luce sia l'esperienza del mondo che il modo autentico di esperirlo. Il monaco, precedentemente intento a formare il divino in e con le cose, a cantarlo, benché tormentato dal lato oscuro cui ogni forma rimanda, ora si trova disperso tra le cose, e le sue parole, che in un primo momento intendevano cercare Dio, ovvero erano un tentarlo a mostrarsi, a dispiegarsi, sono diventate un semplice farfugliare²⁸. Ora invece il monaco vuole solo concepirlo "come fa la terra"²⁹, si tratta di un "imparare dalle cose"³⁰ che non hanno mai abbandonato Dio, di un fronteggiare la gravità: "Deve imparare

nuovamente a *cadere*, / riposare paziente nel suo peso / chi osò sfidare gli uccelli in volo"³¹. Proprio il contatto con la *realtà del mondo*, con la gravità propria di ogni ente, porta all'emergere del tema della morte, che diviene filo conduttore del *Buch von der Armut und vom Tode*, pur trovando un primo accenno già nel *Buch vom monchischen Leben* tanto nel constatare il trascorrere della vita e il disperdersi nelle cose quanto nel leggerla come la parola pronunciata piano da Dio nel divenire, così che il poeta stesso, nel vedere la dissonanza insita nella sua inconciliabilità con la vita, è l'attimo *tra* le due, la cui *conciliazione* avviene nella pausa buia. Mentre nel primo libro dello *Stunden-Buch* il *compito* del poeta è infatti quello di superare ogni antitesi ampliando via via il raggio del proprio cerchio fino a coincidere idealmente con il tutto, visto che il tutto raggiunto dal poeta è il dispiegarsi del Dio oscuro ed incompiuto, ora invece l'accento cade sul mondo, come ciò che "dai tuoi sensi il vento stacca"³². L'allontanarsi di Dio – che dialetticamente coincide con il pellegrinaggio del monaco come allontanarsi *da* Dio per muoversi tra le cose – lascia solo l'ombra delle cose che diventano come vesti desuete e mute del divino, e parallelamente il divino stesso diventa sempre più lontano e muto. Non c'è più l'armonia o il bel suono, ma solo silenzio³³. L'approdo e il fine del divenire con il suo oscuro splendore – protagonisti centrali del *Buch vom monchischen Leben* – vengono messi quasi in secondo piano per l'emergere del divenire stesso e della morte come parola complementare alla vita: la coppia semantica di vita e morte, che connota il divenire in quanto tale (l'essere), dimostra di avere ben poca presa sulle cose, la sua presa è sempre fallace, *in sé impotente*, in quanto sempre sottratta a se stessa come potenza – quale *possibilità* di manifestazione – *di qualcos'altro* (il divino) che non si risolve, nella sua incompiutezza, in essa. Ecco perché nel terzo libro dello *Stunden-Buch* centrali diventano la morte e la povertà come avere a che fare dell'uomo con le cose e, in fondo, con il divino stesso nella sua lontananza: la povertà è l'autentico atteggiamento

mento verso l'oscura e dimessa grandezza della vita di ciò che semplicemente è, così che i poveri "[n]on sono come i patrizi degli antichi porti / preoccupati d'offuscare la realtà / con immagini straordinarie"³⁴. Pure la morte non va confusa con la piccola morte, come "rimosso" di una esistenza che si illude dell'eternità e della continuazione, ma è "il frutto attorno a cui ruota ogni cosa"³⁵, ed è proprio il lento maturarsi della *propria* morte – scevra da illusioni e proiezioni – che fa dell'uomo colui che partorisce la propria morte, "sola, fruscante come un giardino immenso / e un congiunto che viene da lontano"³⁶.

Se a prima vista qui il tema della musica, del canto, che resta bello nonostante le presenza di due suoni che non si accordano, sembra venire meno, pur tuttavia assume un ruolo di primo piano nel momento in cui Rilke, parallelamente alla stesura della seconda e della terza parte dello *Stunden-Buch*, approfondisce la sua concezione dell'arte. Se nella prima parte dell'opera considerata le coordinate ontologiche di fondo erano l'incompletezza di Dio stesso che si compiva e diveniva nell'opera d'arte, con la conseguenza che l'artista stesso creava mondi ed era idealmente teso all'ampliamento del raggio della propria azione fino alla coincidenza con l'ultimo e più ampio cerchio (Dio), ora, con lo spostarsi dell'attenzione sulla dispersione tra le cose, con l'emergere dell'impotenza dell'uomo dinanzi al divenire che lo separa e lo porta a peregrinare nel molteplice, così che la sua azione non è tanto quella di *fruire delle cose per i propri fini* creativi, ma di *imparare dalle cose* stesse per trovare un senso *al proprio fare*, l'elemento musicale del reale torna in primo piano non tanto come canto, ma piuttosto come melodia nascosta o sottofondo delle cose stesse. Occorre comunque precisare che come il secondo e terzo libro dello *Stunden-Buch* segnano l'inizio di un processo che maturerà poi, tramite la centralità dei soggiorni parigini del 1902 e 1903 e la conoscenza di Rodin, così negli scritti a carattere estetico di questi anni si ripresenta l'ambiguità che caratterizza ogni inizio di un nuovo percorso, teso com'è tra ciò che

con esso viene superato e ciò che in tale superamento viene a prendere forma. Nel testo della conferenza del 1898 intitolata *Moderne Lyrik*³⁷ Rilke rifiuta un poetare che si rifaccia alla semplice oggettività, per riproporre il mondo in se stessi³⁸ nonostante le ambiguità, le difficoltà e le disillusioni che un tale procedere comporta. In questo contesto la soggettività viene svincolata dall'individualità: il sentimento individuale funge da *pretesto* (*Vorwand*) per confessioni ancora più intime che certamente si liberano *in occasione* di alcuni vissuti individuali, ad es. di un paesaggio, di un tramonto, ma che rimandano a dimensioni più remote e precipue della personalità stessa. Il sentimento di fondo (*Hintergrundsgefühl*) vasto e generale viene qui paragonato "al susseguirsi di immagini in una lanterna magica, mentre le intime confessioni dei sentimenti corrispondono alla musica di accompagnamento. [...] Il rapporto segreto, profondo, causale [*kausal*] tra immagine e suono, il risvegliarsi reciproco di entrambi non può essere spiegato e reso da alcuna analogia"³⁹. Come visto nelle considerazioni sulla prima parte dello *Stunden-Buch*, il poeta era l'attimo tra due suoni che mal si conciliavano, e il canto rimaneva bello solo nella pausa buia; ora invece è il poeta stesso che si trova ad operare *tra* il suono e l'immagine, quali *recto* e *verso* di una stessa medaglia. Proprio lo stare *tra* le dimensioni, della *chiarezza* dell'immagine e dell'*oscura* profondità dell'elemento sonoro, musicale del reale è ciò che consente e legittima *il poeta stesso* a fruire delle cose come espressioni, immagini del proprio dire, la cui origine sta altrove rispetto ad esse. Attraverso *l'attività dell'artista* l'oscurità si articola nelle immagini-suoni del divenire, e il divenire stesso acquista senso in virtù di ciò di cui è articolazione.

Lo scritto dell'estate 1898, e mai pubblicato dall'autore, *Notizen zur Melodie der Dinge*⁴⁰ sembra muoversi in controtendenza rispetto a quanto finora emerso. Benché dedicato al teatro, con questo scritto l'attenzione si sposta sulle cose stesse: per quanto esse siano ancora pretesti, non sono tali in funzione del dire del poeta, non

devono più suscitare sentimenti, ma diventano *espressione* di un'unica "melodia del sottofondo" (*Melodie des Hintergrundes*)⁴¹. Sotto il profilo di una teoria del dramma qui viene proposta una stilizzazione della trama in vista di una essenzializzazione e mitizzazione delle cose e della parola che recupera il suo significato autentico in rapporto a questo sfondo, e quindi va sottratta alla chiacchiera del quotidiano, così che viene paragonata per dignità alle cose stesse⁴² nel loro essenziale riferimento a questo sfondo che funge da sottofondo, da melodioso silenzio⁴³, e il nucleo essenziale di questo scritto viene ripreso e ampliato tanto in *Über Kunst* del 1898 che nelle *Marginalien zu Friedrich Nietzsches "Geburt der Tragödie"*. In quest'ultimo scritto da un lato viene mantenuto il concetto dell'artista come "prosecutore" della creazione, ma dall'altro emergono due elementi significativi per comprendere la maturazione che la *Weltanschauung* rilkeana va esperimentando in questi anni: la musica viene concepita ora come sottofondo o sfondo delle cose, come "libera sovrabbondanza di Dio (*der freie Überfluß Gottes*)"⁴⁴ rispetto alla creazione, così che se precedentemente era, come canto, prodotto del poeta, ora viene fatta "arretrare" per diventare lo sfondo che il poeta dice e da cui il suo stesso dire trae significato, da qualcosa di già mondano, ora diviene elemento ultramondano; cose e sentimenti vengono essenzialmente accostati, non più posti in una relazione in cui questi ultimi fruiscono delle prime. La lirica trova il suo significato nel legame con il mondo che parla "dei nostri sentimenti come (*als*) di cose del mondo"⁴⁵.

Questo progressivo spostarsi dell'accento verso l'oggetto e il tema dell'arte porta anche a una revisione delle modalità di valutazione di un'opera: quest'ultima certamente viene ancora valutata come confessione intima, benché di una individualità che è tale in quanto rimanda a uno sfondo sovraindividuale di cui lei stessa è parte e a cui partecipa, ma, proprio *per questo* viene accentuato pure il fatto che può avere vita autonoma, staccata dall'artista stesso, e la sua autonomia (*Selbständigkeit*) viene riconosciuta

nella bellezza⁴⁶. Come emerge da quanto detto, i concetti di fondo della *Weltanschauung* rilkeana rimangono gli stessi, e sono rispettivamente lo sfondo da cui emerge il senso dell'attività artistica, del poeta, e dell'opera d'arte, l'elemento soggettivo e quello oggettivo del prodotto. Ciò che muta è l'accento posto su di essi: dalle premesse della prima parte dello *Stunden-Buch*, in cui al centro stava il volgersi dell'io a una ulteriorità, e l'elemento soggettivo costituiva il tramite dell'edificazione fenomenica di questa ulteriorità, così che per un verso l'io oscillava tra l'oscurità e la luce e il *suo* canto rimaneva bello in riferimento al silenzio da cui proveniva, ora l'elemento musicale del reale viene considerato come pertinenza dello sfondo stesso, e proprio per questo le cose e il dire stesso dell'artista acquistano senso e significato in riferimento a questa "melodia del sottofondo". L'elemento musicale e sonoro attraversa ogni immagine e produzione, si sottrae all'elemento visivo-mondano per penetrare le cose nel momento in cui ne è la radice. È proprio questo il senso che assume la metafora del violino in *Am Rande der Nacht*, annotata nel gennaio del 1899 e che, conseguentemente, rende bene l'idea della tortuosità e delle oscillazioni del cammino del poeta praghese in questa prima fase del suo percorso: le cose sono paragonate a corpi di violino, "piene d'oscuro murmure"⁴⁷. Con questa precoce metafora la parola del poeta e le cose vengono messe in un rapporto di convergenza grazie alla quale emerge la possibilità di un suono: le cose non sono qualcosa che svanisce all'interno e con l'operare del poeta, non sono semplice e indifferente pretesto, ma contraltare del dire e del suo significato.

Come si è più volte evidenziato, il percorso dell'Autore è tutt'altro che lineare, vista la continua ripresa di elementi in un primo momento accantonati o secondari e il loro fondersi con altri più recenti e consapevolmente esperiti, ma proprio questo permette di gettare un primo sguardo sul significato della via che porterà ai *Neue Gedichte*: non si tratterà di soppiantare l'elemento soggettivo del poetare, ma questo

dovrà educarsi al confronto con la muta essenzialità delle cose, con il semplice fatto che esse semplicemente sono e che non sono più a disposizione del poeta e dei suoi sentimenti. Tuttavia proprio questo apprendistato *presso* le cose porterà a mettere a tacere la musicalità originaria dello sfondo da cui l'elemento soggettivo del poetare traeva origine, e che in questa prima fase gli garantiva ancora il diritto di fruire delle cose come cassa di risonanza del proprio vissuto originario. Con l'emergere della cosa come fenomeno oggettivo, con cui ora deve cimentarsi il poeta educandosi artigianalmente, tecnicamente ad affrontarla, passa in secondo piano quell'*Überfluß* che trascende e "usa" il poeta per la propria costruzione fenomenica⁴⁸.

L'incontro con l'arte figurativa attraverso la frequentazione degli artisti di Worpsswede (1900) e successivamente di Rodin (1902) segna l'inizio di quella svolta che porterà ai già citati *Neue Gedichte* e al *Werk des Gesichts*, e permetterà la maturazione degli interrogativi sul senso ultimo dell'esistenza che saranno alla base dei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, opera che ebbe una gestazione estremamente lunga in quanto fu iniziata nel 1904 e pubblicata nel 1910. Di questa fase va segnalato che la riflessione sull'elemento musicale del reale, sia esso inteso come melodia nascosta delle cose o come possibilità del canto del poeta che trae la propria armonia dal silenzio originario, viene pressoché meno, ma questo non significa che non sia presente come "elemento rimosso", pronto a riemergere nel momento in cui il significato dell'estetica centrata sulla "cosa", sullo sguardo viene messa a contatto con le domande ultime dell'esistere. Questa presenza "rimossa" si annuncia sia nel tormentato carteggio che Rilke tenne con Andreas Lou-Salomè tra il luglio e l'agosto del 1903, sia con una risignificazione del silenzio che porterà ad esiti ben diversi da quelli individuati precedentemente considerando lo *Stunden-Buch* e da quelli che emergeranno nell'ultima stagione poetica rilkeana.

L'ultimo libro dello *Stunden-Buch* era dedicato alla ricerca di un nuovo atteggiamento

verso le cose, che non sono più semplici strumenti del poeta, della sua onnipotenza che lo porta ad astrarsi sempre di più dall'effettività di ciò che lo circonda per allargare il proprio cerchio fino a giungere all'ultimo. Il non possesso, il lasciar essere le cose era il legame dei concetti di povertà e di morte, e proprio questo unisce la prima poetica rilkeana a quella che si va formando nei primi anni del '900. Se ora lo sguardo dell'Autore si volge alla cosa e all'opera d'arte per *dirla* e *farla*, accentuando il carattere transitivo del dire e del fare, questo non significa che l'io perda ogni valore e significato. Quello che cambia è il modo del rapportarsi alle cose: mentre prima il loro fungere da semplice *pretesto per* il dire dell'io poetante, che nel *suo utilizzarle* e, quindi, nel suo porsi in una situazione di superiorità nei loro confronti, era giustificato dal fatto che Dio stesso era un compito infinito che nell'opera d'arte e nelle cose trovava il suo venire alla luce ma non si esauriva in esse, così che l'artista non rispondeva delle cose e alle cose nel suo fare ma a una istanza metafisica, ora invece l'io deve sviluppare il suo guardare dentro le cose (*einsehen*), e per fare questo al centro si colloca il *loro darsi* all'io stesso. Non a caso in una poesia dei *Neue Gedichte* Rilke scrive: "Ed ogni cosa a cui mi dono / diventa ricca e mi spende" (*Alle Dinge, an die ich mich gebe, / werden reich und geben mich aus*)⁴⁹. Ancora nel 1914, dopo la stesura delle prime *Elegie* e all'inizio del travagliato cammino che culminerà nei *Sonetten*, Rilke scrive alla pianista Magda von Hattingberg: "Amo l'*intuire* [*Einsehen*]. Riesci a capire con me che cosa grande dev'essere, per esempio, provare per un po' a guardare dentro un cane, *vedere in lui* [...], [...] penetrare nel cane, giusto al suo centro, nel punto a partire dal quale è un cane, nel luogo dove Dio, una volta creatolo, si è per così dire riposato, e, osservando le sue prime esitazioni e le sue prime scoperte, si è potuto dire che era cosa ben fatta, che non gli mancava niente, che non poteva farlo meglio. [...] Se dovessi dirti *dove* stava il mio sentire più estremo, il mio sentire il mondo, la mia beatitudine terrestre, devo confes-

sarti che è sempre stata in un tale *intuire*"⁵⁰. È quindi la dedizione alla cosa stessa che costringe il poeta a rinunciare all'accadimento arbitrario dell'ispirazione, arbitrarietà dovuta al fatto che ciò che accade nel creare artistico non è in mano al poeta, ma *a quest'ultimo accade* di dare forma e nome al Dio in-compiuto, per votarsi alla disciplina del lavoro quotidiano, all'avere a che fare con le cose, a ricongiungere essenzialmente la parola alla *cosa* detta. Il linguaggio non è più luogo di manifestazione o del venire alla luce di quel groviglio oscuro chiamato Dio, trascendente rispetto a ogni sua effettiva e reale manifestazione, e quindi della libertà dell'artista dinanzi alle *cose dette* nel momento in cui adempie alla sua missione, bensì deve esprimere l'essenza delle cose dette, la quale non eccede la parola ma si esprime in e con essa. Ecco allora che al posto dell'accadere del dire subentra l'esercizio, il lavoro quotidiano, l'abilità dell'artista, il quale deve diventare ricettacolo per la molteplicità e poliedricità del reale. Così facendo se da un lato l'io non utilizza più la cosa per il suo dire, pur estende a tal punto la propria abilità da diventare la tavolozza cromatica per la rappresentazione del reale. Mentre nello *Stunden-Buch* il compito dell'artista è proprio quello di estendersi fino a toccare il "cerchio" ultimo, Dio, ora è la capacità espressiva dell'io stesso che deve estendersi fino alla *possibilità* estrema di dire l'essenza delle cose. Se nella prospettiva dello *Stunden-Buch* l'uomo era ciò che formava e determinava con la sua opera le *possibilità del Dio* incompiuto di venire alla luce, ora invece è *l'artista stesso* che diventa ed è *possibilità di dire le cose stesse*. Sono esse che determinano, limitano e individualizzano l'orizzonte dell'artista svuotato di ogni contenuto specifico in quanto è *onni-potente*, visto che *può* dire tutto⁵¹. Mentre prima la cosa era strumento del dire, ora è il dire stesso che funge da strumento espressivo, di manifestazione dell'essenza della cosa.

Proprio questo aver a che fare con le cose nella loro essenza è quanto Rilke apprezza del *modus operandi* di Rodin e di quell'intermina-

bile e indefesso lavoro che diventa paradigma dell'agire artistico. Annota l'Autore: "La sua arte [di Rodin] non si fonda su una grande idea, ma su una realizzazione minuta e scrupolosa [*eine kleine gewissenhafte Verwirklichung*], su una meta raggiungibile, su una conoscenza"⁵². E ancora riferisce alla Salomè: "L'oggetto è definito, l'oggetto-arte deve essere ancora più definito; sottratto a ogni casualità, rapito al tempo e dato allo spazio è diventato duraturo, idoneo per l'eternità. Il modello è *apparenza*, l'oggetto-arte è. Così l'uno è l'indicibile progresso oltre l'altro, la silenziosa e crescente realizzazione del desiderio di essere che promana da ogni cosa. E qui viene a cadere l'errata concezione che vorrebbe fare dell'arte l'attività più arbitraria e futile, essa è il servizio più umile e più soggetto a leggi. [...] Fin dall'inizio la sua [di Rodin] arte fu realizzazione (e il contrario della musica, per quanto essa trasformi le realtà apparenti del mondo quotidiano e ancor più le smaterializzi in lievi, fluenti apparenze. Motivo per cui anche questo contrario dell'arte, questo non-con-densare, questa tentazione al fluire ha così tanti amici e ascoltatori e schiavi, non-liberi e legati al piacere, non cresciuti oltre se stessi e inebriati da quanto proviene dall'esterno...). [...] Egli [Rodin] [...] considerò suo compito adeguare le cose (perché le cose durano) al mondo meno minacciato, più tranquillo e più eterno dello spazio"⁵³.

Prima di analizzare più nel dettaglio il senso attribuito alla musica nel passo poc'anzi citato, occorre evidenziare tre elementi decisivi per la comprensione di quella che a prima vista sembra essere una semplice opposizione all'importanza attribuita dall'Autore all'elemento musicale nella fase precedente della sua produzione. In primo luogo è evidente la centralità dello *spazio* in riferimento al tempo. Come si ricorderà, nello scritto *Über Kunst* del 1898 il dovere dell'artista era quello di aggiungere un nome e una forza a Dio affinché quest'ultimo possa compiersi in un *futuro*⁵⁴. Proprio questo attingere dall'oscurità di Dio, cioè da qualcosa che non era né il poeta né il suo dire né in definitiva era possesso dell'arte,

giustificava la libertà dell'artista dinnanzi alle cose, libertà che significava un *impiegarle* per dire qualcosa che stava tanto oltre le singole realizzazione artistiche quanto oltre l'artista, che era *possibilità della realizzazione del Dio in sé e per sé incompiuto*. E proprio questo compiersi, determinarsi, articolarsi di Dio era il senso del divenire. Ora invece al centro è lo spazio e la durata della cosa-arte, sottratta al flusso del divenire. Non a caso Rilke si riferisce alla scultura rodiniana accentuandone la “silenziosa durezza dello spazio” (*die stille Dauer des Raumes*), al fatto che essa va inserita nella sicurezza dell'aria che la circonda, e tale sicurezza deriva dal semplice esser-ci, dalla “semplice esistenza della cosa stessa” (*aus seinem einfachen Dasein*)⁵⁵. Non c'è più un Dio irraggiungibile e un suo compimento temporale, dove il tempo è articolazione del “groviglio Dio”, non c'è più un qualcosa da fare ancora in un futuro, ma la cosa-arte è cosa per sé stante, che, una volta realizzata, si svincola dal fluire e fluttuare del tempo, dalla sua instabilità per *esser-ci*. Conseguentemente va rilevato in secondo luogo che il mancato riferimento a una realtà in qualche modo trascendente sottrae la cosa-arte da qualsiasi *riferimento*: ad essa non “accade” alcun significato, non è metafora, non è utilizzata “per modo di dire”, ma il *suo significare è il suo stesso essere*. L'elemento cruciale dell'arte non consiste nell'ispirazione, ma nel concreto fare, nel lavoro; il prodotto della devozione non è più qualcosa che funge da “rivestimento” del Dio, ma la *Dingwerdung* della devozione stessa⁵⁶. Non è quindi più un qualcosa di esterno che dà senso alla cosa-arte, ma essa significa nel suo silenzio, nella sua autoreferenzialità, così che viene meno quell' *Überfluß Gottes* da cui traeva senso il fenomeno sonoro e il ritmo nelle precedentemente citate *Marginalien zu Friedrich Nietzsches “Die Geburt der Tragödie”*. Il venire in primo piano della spazialità e della semplice presenza della cosa come oggetto porta a trascurare il *tempo*, il divenire come luogo della finitezza. Ora è l'essere stesso della cosa nel suo stare di fronte al soggetto a dominare la poetica rilkiana,

ed esempio di ciò può essere la poesia contenuta nei *Neue Gedichte* intitolata *Die Laute (Il liuto)*⁵⁷, dove, a differenza che in *Am Rande der Nacht* in cui la cavità buia del violino era vista come sfondo, brusio, eco dell'oscura dimensione originaria che raccoglie e dà senso alle cose, l'accento cade sulla superficie, sulle “belle arcate striscie”, in una sensuale descrizione del darsi *dello strumento* alla suonatrice. Dalla congiunzione tra spazialità e auto-nomia dell'opera d'arte emerge il significato che Rilke attribuisce al silenzio. Mentre nello *Stunden-Buch* era tanto quello sfondo in cui si conciliavano due suoni che male s'accordano⁵⁸ quanto ciò che del Dio resta una volta che si ha a che fare con le cose⁵⁹, ora il silenzio è l'espressione dello stare in sé e per sé della cosa-arte, della sua autonomia e autoreferenzialità. Scrive Rilke: “Mentre pronuncio queste parole (sentite?) sorge il silenzio, il silenzio che circonda le cose. Ogni movimento viene meno, diventa contorno e dal passato e dal futuro si delinea una durata: lo spazio, la grande quiete delle cose che non sono mai urgenti”⁶⁰. Proprio perché l'opera non rimanda, non indica, ma è quello che effettivamente è, si concentra e consiste in sé stessa, il silenzio non è più un tacere dell'eccedenza rispetto al fenomeno o la direzione in cui si mostra il significato del fenomeno stesso, bensì ciò in cui l'oggetto artistico trascorre i suoi giorni⁶¹.

Dal legame tra la spazialità, l'autonomia e il silenzio dell'opera come oggetto d'arte emergono le coordinate ontologiche di fondo che danno senso alla critica rilkiana alla musica come contrario dell'arte. Essa rappresenta l'inappariscenza, ciò che non sta, ciò che è frutto di arbitrio, ciò che semplicemente accade senza legge. Se sotto il profilo biografico va segnalato che proprio dall'incontro con Rodin l'Autore si ripromette di imparare un “mestiere” che lo sottragga all'arbitrio dell'ispirazione⁶², va rilevato pure che sul tema delle considerazioni di Rilke sull'arte è la stessa Salomè a constatare – e velatamente criticare – l'unilateralità verso cui si indirizza il poeta praghese in questo periodo. Rispondendo alla lettera

di Rilke del 8 agosto 1903 l'intellettuale russa accentua le differenze che ci sono tra la scultura e il poetare, sottolineando che la povertà della parola, il suo semplice ed essenziale *indicare, suggerire*, non significa arbitrarità – che poi è indifferenza – rispetto alla *cosa* detta. Anzi, rileva la Salomè: “Perché le parole non costruiscono come pietre, concretamente e direttamente, ma sono piuttosto segni per suggestioni provocate indirettamente [...]. Si può anche pensare l'arte che prosegue su questa via oltre la musica stessa, quest'arte da cui la parola è assente, e che tuttavia offre una realtà altrettanto rigorosa, facendo risuonare immaterialmente le ritmiche leggi delle cose. (Tu sei in questo momento ingiusto verso di essa, così come un tempo, per un breve periodo, l'hai sopravvalutata, giudicandola metafisicamente.)”⁶³ La sopravvalutazione metafisica della musica qui denunciata si riferisce senza dubbio al fatto che essa veniva ancorata alla sovrabbondanza di Dio rispetto ai fenomeni, al mondo, ma ancora più importante è che già in questo rimprovero è contenuto *in nuce* il punto centrale che, come vedremo tra breve, porterà Rilke a riconsiderare il fenomeno sonoro e con ciò a ripensare i tratti di fondo della *Weltanschauung* che in questo periodo matura all'ombra dell'insegnamento di Rodin.

Se la seconda parte dei *Neue Gedichte* si conclude con la figura del *Buddha in der Glorie* (1908)⁶⁴, quale metafora della produttività raccolta in sé che, nel suo equilibrio, trasforma e dispone quanto la circonda, il principio fenomenologico dello *Einsehen* e del *Werk des Gesichts* trova ulteriori sviluppi nella stesura del *Malte*, opera che segna pure l'emergere della consapevolezza del fallimento della stagione poetica che si richiama a tali principi. Non è un caso che al centro del romanzo si ponga l'esperienza del brutto, della morte, di una ripresa di tematiche che spingono al di là della cosa determinata e definita, quale approdo o contraltare della coscienza, per aprire non più su *altri oggetti* ma a *dimensioni sovrastanti*. Centrale per capire lo stretto legame che lega il *Malte* con la successiva produzione rilkiana

è la lettera dell'Autore a Witold von Hulewicz, spedita il 13 novembre 1925: “E sono *io* colui che può dare la giusta interpretazione delle Elegie? [...] Io le ritengo un ulteriore sviluppo di quelle premesse essenziali che erano già date nel ‘Libro d'Ore’, che nelle due parti delle ‘Poesie nuove’, si servono, giocando e tentando, dell'immagine del mondo e che poi nel ‘Malte’, accozzate in conflitto, si ripercuotono nella vita e ivi quasi portano alla dimostrazione che questa vita così sospesa nell'abisso è impossibile. Nelle Elegie la vita, partendo dagli stessi dati, ritorna possibile, anzi riceve qui quella definitiva *affermazione* a cui il giovine Malte, benché sulla giusta difficile via ‘des longues études’ non poteva ancora condurla. *Affermazione della vita e della morte sono una sola cosa nelle ‘Elegie’*”⁶⁵. La descrizione del brutto e della morte così presente nei *Quaderni* segna indubbiamente una battuta d'arresto o di autocritica sul senso dello *Einsehen*: quello che viene meno è la capacità di stare di fronte a qualcosa, di mantenerlo nella sua alterità. Proprio il fatto di *in-tuire*, di guardare dentro la cosa si rivela come supremo prender possesso della cosa; il fare venire alla luce semplicemente l'essere della cosa, la sua semplice esistenza porta con sé l'impossibilità di *stare accanto* alla cosa stessa. Proprio con l'introduzione della categoria del brutto non per scazarlo o metterlo da parte, ma per mettere in rilievo l'ontologica innocenza di ciò che è brutto, che non sa di esser tale perché tale innocenza risiede nel suo semplice esserci⁶⁶, si fa sempre più viva in Rilke una ripresa della riflessione sul nesso della morte con la vita, che se sotto il profilo poetologico sfocia nel porre al centro della propria lirica oggetti in-commensurabili, eccedenti le possibilità stesse del dire e del comprendere, porta contemporaneamente tanto a una riconsiderazione del significato del poetare quanto a una ripresa della musica come punto centrale dell'ontologia rilkiana. Ciò che anima e unisce l'unità di questi tre aspetti della riflessione rilkiana dopo i *Neue Gedichte* è il concetto di sacrificio (*Opfer*). Questa parola diventa centrale nell'opera dell'Autore a partire dal 1911, quando durante un viaggio in Egitto lesse tra gli aforismi di Rudolf Kassner il

seguinte: *Wer von der Innigkeit zur Größe will, der muß sich opfern* (Chi dal fervore vuole giungere alla grandezza deve sacrificarsi). Pur riportandola in maniera un po' diversa – *Der Weg von der Innigkeit zur Größe geht durch den Opfer* (La via dal fervore alla grandezza passa attraverso il sacrificio) – Rilke sceglie questa frase come motto dell'importante poesia *Wendung* (1914)⁶⁷. Nell'*Opfer* l'Autore individua quanto vi è di necessario per dare avvio a una nuova stagione poetica, ovvero un sacrificio che lungi dal significare una sorta di autocastrazione indica un cimentarsi con la grandezza, con ciò che non ci sta semplicemente di fronte, ma ci sovrasta e il riflettere sul legame tra l'interiorità e la grandezza stessa, sulla via e sul modo in cui tale sacrificio deve compiersi.⁶⁸

I due *Requiem* del 1908⁶⁹ segnano la ripresa del tema della morte che, già emerso nella terza parte dello *Stunden-Buch*, in questo contesto dà nuova linfa alla riflessione rilkeana nel momento in cui si tratta di iniziare a riconsiderare il senso steso del rapporto con le cose. Che senso assume quella morte autentica coesistente alla vita, una volta che nel momento della massima dedizione alla cosa stessa l'io si trova svuotato di ogni contenuto, ebbro della sua maestria, ma così proteso verso l'esterno da essere inconsistente in quanto può esser tutto? È chiaro qui che il concetto di morte non indica il semplice decesso o venir meno, bensì la modalità e il senso stesso dell'aver a che fare con le cose. Infatti i due *Narziß* del 1913 vedono proprio l'emergere della nuova modalità della relazione al mondo. Se per un verso Rilke dipinge Narciso come “[c]entro che cede in me, nocciolo debole / che non trattiene la sua polpa” – e quindi il poeta dei *Neue Gedichte* è ormai lungi dal compiaceri della propria opera e dal riconoscersi, come nel *Budda in Gloria*, “centro dei centri” – per l'altro emerge pure un Narciso che nell'estasi, nel rapporto con le cose, nella comprensione della loro legge trova il senso del proprio essere, o meglio è nell'estasi che si forma il senso stesso del sé: “Ciò che emanava, riassorbiva in sé il suo amore [*Er liebte, was ihm ausging, wieder ein*]⁷⁰. La ricerca

di una pura transività – questo è il concetto rilkeano di amore – è il perno di quella svolta che si fa sempre più urgente dopo, o, meglio, con la conclusione del *Malte*, e questo è il senso della affermazione contenuta in *Wendung* (1914), secondo la quale “c'è un limite al guardare, / e il mondo lungamente misurato dallo sguardo / vuol prosperare nell'amore. // L'opera della vista è compiuta / compi ora l'opera del cuore [*Herz-Werk*]⁷¹. Quella che è l'interiorità o l'essenza dell'io non viene quindi rifiutata, così come questo non accadeva all'epoca dell'apprendistato presso Rodin: se allora essa doveva educarsi a sottomettersi alle cose, ora deve riprendersi per riconoscer-si nella stessa *relazione* con le cose. Ma questo atto di riflessione mediante la transività più estrema può attuarsi solo a condizione di aver a che fare con cose che effettivamente si sottraggono al possesso dell'io, alla sua struttura estatica trascendentale: invece di limitarsi all'esperire ciò che sta semplicemente di contro, si tratta ora di cimentarsi, nello stesso atto intenzionale, con ciò che sopraffà. È questo il senso dell'*Opfer* precedentemente richiamato, concetto che matura proprio nel momento in cui, grazie alle suggestioni dei soggiorni in Nord Africa, in Spagna e a Duino, Rilke pone attenzione al paesaggio, alle notti, alle costellazioni come dimensioni che dischiudono lo spazio di possibilità di rapporto tra io e cosa⁷². Proprio esso “raccolge” e dà senso alla transività richiesta dall'amore. Nella lettera a Magda von Hattingberg del 8 febbraio 1914 si trova la seguente affermazione: “È stato durante un lungo viaggio in un altro luogo della terra – allora, mentre aprivo l'animo alle cose più possenti fui incalzato, proprio perché ero così disposto, anche alla più fatale dismisura; la mia intima sensibilità, pronta ad accogliere l'immane, fu pervasa dalla colpa e dal tormento, persi ogni lucidità, ogni sicurezza, fin dentro a quei luoghi del mio cuore che finora erano rimasti sicuri e confidenti pur in ogni cambiamento⁷³.”

Vivere *in e con* ciò che ci sovrasta: questo è il centro dello *Herz-Werk*. L'immane è ciò che se da un lato richiede all'io la massima apertura ed

estasi, dall'altro offre senso al tempo, al definito e al delimitato, che non si risolvono nel semplice trapassare, nella dispersione, ma in questo esser raccolti nell'incommensurabile. Dopo l'opera della vista non si tratta di richiamare una semplice interiorità soggettiva a cui contrapporre come indifferente una semplice oggettività, ma di sancire che l'interiorità stessa significa nel riferimento non alla pura exteriorità oggettiva ma all'eccedenza e all'immane. Proprio questo spiega l'emergere del concetto di *Weltinnenraum* (o *das Offene*) quale luogo dell'accadere dell'opera del cuore. Questo termine compare per la prima volta nella poesia *Es winkt zu Fühlung...* (1914): “Un solo spazio compenetra ogni essere / spazio interiore di mondo [*durch alle Wesen reicht der eine Raum: Weltinnenraum*]⁷⁴. Come si può notare dalla struttura di questa parola composta, non si tratta né di uno spazio del mondo interiore, come se si trattasse dell'espressione di una *interiorità* essenzialmente ed originariamente chiusa in sé, né di uno spazio interiore del mondo, come luogo *interiore* di raccolta delle *impressioni* degli *oggetti esterni*. Al centro si deve porre lo spazio (*Raum*) che attraversa ogni essere, e proprio in questo onniabbracciante *Raum* si instaura la possibilità di un puro rapporto tra il mondo (*Welt*) e l'interiorità. Non si tratta più della spazialità come dimensione precipua di dispiegamento del *Werk des Gesichts*, dove lo spazio era ciò che caratterizzava la cosa-arte nel momento in cui, mediante l'incessante e continuo lavoro dell'artista, veniva sottratta all'arbitrio del tempo; ora lo spazio eccede ogni fare propriamente umano, è l'aperto cui si è originariamente volti e in cui è raccolta la lacerazione del rapporto intenzionale tra soggetto e oggetto⁷⁵.

Proprio in questo contesto, in cui emerge come l'amore, quale modalità puramente transitiva di rapporto, è la base che rende possibile lo *Herz-Werk*, che trova la propria premessa nell'esperienza dell'immane e dell'incommensurabile esplicita nel concetto di *Weltinnenraum*, si ha una ripresa della musica con le due liriche *Bestürz' mich, Musik* (1913) e *An die Musik*

(1918), e proprio in esse si riassume la dinamica che tiene assieme i punti centrali di quanto detto. Nel primo dei testi citati la musica appare dapprima come “sublime rimprovero” (*Hoher Vorwurf*) a quel cuore che, nello sviluppo della poetica della cosa e dello sguardo, si risparmiò (*sich schonte*), per poi trasformarsi in un invito ad osare, a lanciarsi innanzi “in arcate sempre più ampie”, affinché emerga non più una cosa posseduta ma un volto effettivamente amato, vale a dire lasciato essere nella sua irriducibile alterità. Se questa prima ripresa del tema della musica pare legato al dover sancire la differenza tra la stagione del *Werk des Gesichts* e quella dello *Herz-Werk*, la seconda lirica menzionata – *An die Musik* – fa emergere chiaramente il significato che da qui in poi assumerà la musica: essa diventa “respiro delle statue⁷⁶”, “tempo a picco sul corso / dei cuori che passano”, “paesaggio udibile”, “spazio del cuore [*Herzraum*] / cresciuto oltre noi”, ciò che è “a noi il più intimo”, ma che “superandoci, di là da noi trabocca⁷⁷”. La musica, quindi, è espressione delle sovrumane lontananze che consentono l'instaurarsi di un *puro rapporto* tra l'io e le cose, è espressione della legge fondamentale dell'essere in quanto tale, dove con il termine “essere” non va intesa una realtà sostanziale e statica, ma una dimensione di pure relazioni, di inafferrabili vicinanza che altro non sono che incommensurabili lontananze. Proprio per questo anche negli scritti in cui Rilke tematizza il senso del poetare, come ad esempio *Über den Dichter* (1912) e *Über den jungen Dichter* (1913), si afferma: “Ciò che sembrava influire su di lui era il puro movimento, che nel suo sentire si accordava con le aperte lontananze [*mit der offenen Ferne*], a cui si abbandonava in parte risoluto, in arte melanconico. [...] Mentre tutto quanto lo circondava era alle prese con la realtà più prossima e tangibile nel tentativo di dominarla, la sua voce entrava in relazione con luoghi lontanissimi, a cui legava anche i nostri animi trascinandoci con sé⁷⁸”. Se da un lato sembrano ritornare i toni con cui la musica veniva presentata nelle *Marginalien zu Friedrich Nietzsches Geburt der Tragödie* in riferimento alla sovrabbon-

danza di Dio, alla sua eccedenza e infinita libertà che nella creazione trova un limite, per l'altro questo punto viene essenzialmente approfondito dall'Autore. Non si tratta più di riconoscere una semplice Trascendenza, un al di là di contro a un al di qua, ma si riconosce che l'in-finito è condizione di possibilità del finito, che il primo attraversa essenzialmente il secondo, e così il canto stesso del finito assume un senso positivo⁷⁹.

Come visto precedentemente il tema della morte ritorna prepotentemente al centro della scena una volta che la fase “gioiosa” dei *Neue Gedichte* si è esaurita, e pone gli interrogativi decisivi che apriranno all'esperienza dell'incommensurabile; occorre ora chiedersi che senso abbia sia la finitezza umana portata nella dimensione del *Welinnenraum* sia l'opera del cuore in riferimento ad essa. Che questo tema fosse di centrale importanza già nella terza parte dello *Stunden-Buch* è estremamente significativo perché ci permette da un lato di cogliere la continuità delle coordinate ontologiche in cui è inserita la musica tra la prima e l'ultima stagione poetica rilkiana⁸⁰, dall'altro di evidenziare l'approfondimento che esse hanno avuto e le loro ripercussioni sul fenomeno sonoro. Se nello *Stunden-Buch* la morte emergeva nel momento in cui, cessata la fase del canto gioioso e celebrativo del Dio incompiuto, che ad un tempo era un portarlo alla luce, il monaco doveva volgersi alle cose del mondo, imparare da esse ed esperire la gravità, ora invece non si tratta più di cogliere il senso della morte sperando un *venir meno* della vicinanza a Dio e un distogliere lo sguardo da un elemento “metafisico” per dirigerlo verso la desolazione del poliedrico mondo fenomenico, indeciso nel suo statuto tra l'occultamento e lo svelamento del “groviglio Dio”. Con la *dimensione del Welinnenraum* in cui ogni cosa, nel momento stesso in cui ci si offre, ci è già sottratta, non si tratta più di armonizzare la vita con la morte, ma di cogliere la vita e la morte nella loro unità originaria.

Nello spiegare il senso delle *Elegie* a Hulewicz Rilke scrive: “La morte è il lato della vita rivolto altrove da noi, non illuminato da noi: noi dob-

biamo tentare di attuare la più grande coscienza della nostra esistenza, che è di casa *nei due regni indelimitati, nutrita inesauribilmente da tutt'e due...* la vera figura della vita si stende traverso i *due regni [...]: non c'è un aliquid né un aldilà, ma la grande unità*”⁸¹. Le *Elegie* sono attraversate proprio dalla differenza tra la destinazione ultima dell'uomo, consistente nello stare nell'aperto, volto a incommensurabili lontananze, e il fatto che, avendo egli coscienza, si muove nella distinzione, nella contrapposizione tra soggetto e oggetto. L'essenza del poetare e del canto risiede proprio nel cantare e celebrare *nonostante* la consapevolezza della finitezza, della morte, dell'insufficienza dell'esistenza rispetto alla forze incommensurabili e indefinite che l'attraversano: mentre la coscienza distingue tra al di qua e al di là, tra vita e morte, tra l'esistenza e le sue stesse distinzioni, queste ultime hanno senso solo se attraversate e se lasciano presagire quell'unità dei contrari (l' “e” tra vita e morte) che è la legge suprema del tutto. Qui, come precedentemente accennato, riede l'approfondimento dei termini presenti nello *Stunden-Buch*: in quest'ultimo vita e morte erano due sillabe distinte che si conciliavano in armonia solo nella “pausa buia”⁸², si partiva dalla constatazione della lacerazione non solo tra i due estremi – vita e morte – ma pure tra essi e l'elemento che li unificava, ora invece il riconoscimento mediante la coscienza della presenza degli opposti, della finitezza, del tempo, del fluire diventa occasione per dire *con* e *nonostante* ciò la magnificenza dell'esistere nel tutto⁸³. Se nello *Stunden-Buch* bisognava *superare* la *separazione* tra il Dio oscuro e incompiuto e il suo farsi nell'opera dell'artista, ambigua nel suo carattere definito, con le *Elegie* non si deve superare la finitezza, ma accoglierla consapevolmente e in e con ciò cogliere la sua relazione con quanto la domina intrinsecamente sovrastandola. È proprio questo a permettere il passaggio dal “tuttavia” (*dennoch*) della *Seconda elegia*, quando Rilke afferma che “[o]gni angelo è tremendo. E tuttavia [*dennoch*], ahimè, io vi canto”⁸⁴, all' “[e]sser qui è magnifico [*Hiersein ist herrlich*]”

della *Settima*⁸⁵. Questo è il senso di quell'essere “api dell'invisibile”, messaggio ultimo delle *Elegie*: “[I]l nostro compito è di imprimerci questa precaria caduca terra così profondamente così dolorosamente e appassionatamente, che la sua essenza in noi risorga ‘invisibile’. *Noi siamo le api dell'Invisibile*”⁸⁶. E la gioia di questo canto come glorificazione della finitezza è la dimensione che attraversa i *Sonetti a Orfeo*, stesi sotto lo stesso impulso creativo che consentì a Rilke di completare il ciclo delle *Duinesi*.

Nelle due liriche intitolate *Musik* scritte la prima nel 1924 e la seconda nel 1925, cioè poco dopo la conclusione delle *Elegie* e dei *Sonetti*, emerge a tutto tondo la gravidanza metafisica della musica come fenomeno sonoro: “Tu, musica: acqua alla nostra fontana / [...] / Tu più di noi... da qualsiasi fine liberata”⁸⁷; “Perché la musica che mai sarebbe / se al di là di ogni cosa non giungesse. // E lei, vento che spira, certo non lo sa dove / ci interromperà la metamorfosi”⁸⁸. Chiaramente si fondono qui assieme il perpetuo spirare della musica e la nostra finitezza: attraversati dall' ancestrale lontananza di un inconsapevole spirare noi ci interrompiamo, ma il nostro interrompere la metamorfosi, ovvero la nostra finitezza, non significherà la fine, ma la ripresa di un canto da parte di coloro “che non si vedono, / ma indovino un canto di vita più profondo”⁸⁹. Ed è proprio il richiamo all'essenza sovrumana del fenomeno sonoro ad essere protagonista delle due poesie intitolate *Gong* del 1925⁹⁰, dove il suono non è più per le orecchie, ma risonanza che ci trascende e maturità dello spazio, dove l'esaltazione del canto festoso si risolve in una “festa non più compresa”⁹¹.

Concludendo la presente ricerca possiamo rilevare come in Rilke la dimensione musicale o sonora del reale sia saldamente legata all'emergere delle dimensioni sovrumane che dominano intrinsecamente l'esistenza, ma se questo vale già a partire dallo *Stunden-Buch*, la sua gravidanza ontologica viene via via accentuata nel momento in cui non si ha più a che fare con una Trascendenza, sostanzialisticamente intesa, ma

con la “dimensione eccedente” che attraversa intrinsecamente l'esistenza umana determinandone il destino ultimo. Grazie alla musica non si cade in un dualismo metafisico, in una separazione tra al di qua e al di là, ma emerge un orizzonte ontologico onniavvolgente di rimandi tra dimensioni che, nel momento stesso in cui impediscono sostanzializzazioni ed irretimenti univoci ed unilaterali, aprono al puro rapporto, alla pura relazione essenzialmente ed autenticamente transitiva. E in ciò assume senso il poetare stesso, che non fa della parola (*Wort*) il fine stesso del proprio dire, ma da sostantivo la rende aggettivo (*Bei-Wort*) per indicare-accompagnare l'originaria esperienza dell'essere, così che il significare stesso (ri)acquista il proprio senso specifico come *Be-deutung*. Come si è rilevato fin dall'inizio le considerazioni rilkiane sulla musica vanno oltre ogni specialismo disciplinare, per inserirsi in un plesso unitario in cui la riflessione sulla musica come fenomeno sonoro si fonde con quella sull'essere e sull'arte. E proprio questo, a nostro avviso, è uno dei maggiori spunti di riflessione che attualmente la figura di Rilke può suggerire: tanto l'estremizzazione del particolare e dello specialismo che il semplice “entusiasmo” o ammirazione – che si risolvono in quotidiana indifferenza – verso ciò che eccede l'umano, mettendolo in questione dalle fondamenta, portano a dimenticare l'essenza stessa del comprendere e dell'imparare: “La terra / è come un bimbo che sa poesie; / molte, oh molte; e riceve un premio / per la lunga fatica d'imparare [*Für Beschwerde / langen Lernens*]”⁹².

Note:

- (1) In R. M. RILKE, *Poesie*, edizione con testo a fronte a cura di G. Baioni, commento di A. Lavagetto, Einaudi, Torino 2004, vol. I, p. 25 (l'edizione delle *Poesie* poc'anzi citata è composta da due volumi che d'ora in poi verranno rispettivamente indicati con le sigle *PI* e *PII*).
- (2) Questa raccolta uscì in prima edizione nel 1907, e l'anno successivo venne pubblicato *Der neuen Gedichte anderer Teil* (in *PI*, rispettivamente pp. 451-563, e pp. 565-697).
- (3) Cfr. R. M. RILKE, *Wendung* (1914), in *PII*, pp. 231-235, p. 233.
- (4) In *PI*, p. 343; nella stessa raccolta in cui compare la citata poesia (*Das Buch der Bilder*, opera uscita in prima edizione nel 1902, ma che troverà la propria versione definitiva solo nel 1913) ce n'è una intitolata *Musik* (1899; in *PI*, p. 310), in cui si riflettono le concezioni estetiche che Rilke va maturando in quel periodo e su cui torneremo in seguito.
- (5) In *PII*, p. 220.
- (6) In *PII*, p. 250.
- (7) In *PII*, rispettivamente p. 296 e p. 320.
- (8) Entrambe in *PII*, p. 318.
- (9) Proprio questo, a nostro avviso, è il motivo per cui, come rileva A. LAVAGETTO nel suo commento alla già citata poesia *An die Musik*, “[i]l rapporto di Rilke con la musica è uno dei nodi più complessi e ostinati nell'analisi della sua poetica” (*PII*, p. 806). Una lettura del percorso rilkeano con particolare attenzione alla musica è stata svolta da G. BAIONI, in *Rainer Maria Rilke. La musica e la geometria*, in *PI*, pp. IX-LXXIV.
- (10) R. M. RILKE, *Lettere a Magda*, introduzione di P. De Luca, postfazione di E. Lisciani Petrini, traduzione di M. Russo, Mimesis, Milano 2006, p. 33. I corsivi sono nostri.
- (11) R. M. RILKE, *I quaderni di Malte Laurids Brigge, con la conclusione originaria dei Quaderni: Tolstoj*, traduzione di C. Groff, note di E. Potthoff, Mondadori, Milano 1995, pp. 13-14.
- (12) L'opera uscì in prima edizione nel 1905. La prima parte – *Das Buch vom monchischen Leben* (*Il libro della vita monastica*; in *PI*, pp. 104-181) – fu scritta tra il settembre e l'ottobre del 1899; la seconda – *Das Buch von der Pilgerschaft* (*Il libro del pellegrinaggio*, in *PI*, pp. 182-235) – è del settembre 1901, mentre la terza – *Das Buch von der Armut und vom Tode* (*Il libro della povertà e della morte*, in *PI*, pp. 236-273) – dell'aprile 1903.
- (13) Giustamente rileva A. LAVAGETTO (in *PI*, p. 789) che il nesso indissolubile di vita e morte è il *leit-motiv* della poetica rilkeana e infatti, come si avrà modo di vedere in seguito quando verranno svolte alcune considerazioni sulle *Duinesi* e sui *Sonetti*, l'elemento “musicale”, “sonoro” del mondo si inserisce all'interno dell'approfondimento di questa indissolubilità.
- (14) *PI*, p. 105.
- (15) Si può ben affermare che il travagliato cammino esistenziale e poetico del monaco autore dello *Stunden-Buch* si riallaccia con le liriche che lo esprimono alla tradizione degli esercizi spirituali, in quanto – come rileva P. HADOT (*Ricordati di vivere. Goethe e la tradizione degli esercizi spirituali*, Raffaello Cortina, Milano 2009, p. 3) – “l'espressione ‘esercizio spirituale’ [...] non ha una connotazione religiosa [...]. Si tratta di atti dell'intelletto o dell'immaginazione o della volontà caratterizzati dalla loro finalità: grazie a essi l'individuo si sforza di trasformare il suo modo di vedere il mondo al fine di trasformare se stesso. Non si tratta di informarsi, ma di formarsi.”
- (16) Cfr. *PI*, p. 119: “Ti edificiamo con mani tremanti [*Wir bauen an dir mit zitternden Händen*] / atomo su atomo. / Ma chi può compierti, / cattedrale?”, e proprio nella stessa poesia si accentua il carattere effimero di questa costruzione *reale* di contro al *fine ideale* cui essa tende; *PI*, p. 129: “Artigiani siamo: garzoni, muratori, maestri / e siamo qui a costruirvi [*bauen dich*], alta navata”.
- (17) *PI*, p. 107.
- (18) Cfr. ad es. *PI*, p. 107: “Ma per quanto guardi in me stesso / buio è il mio Dio, groviglio / di cento radici che suggono mute”; *PI*, p. 113: “Oscurità da cui provengo / ti amo più della fiamma che serra il mondo [...]. / L'oscurità invece avvinghia tutto: / forme e fiamme, bestie e me [...]”.
- (19) R. M. RILKE, *Sull'arte* (1899), in ID., *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, saggio introdot-
- tivo, traduzione, note e apparati di E. Polledri, Bompiani, Milano 2008 (d'ora in poi *SAL*), pp. 195-197.
- (20) Cfr. R. M. RILKE, *Il viandante. Sviluppo delle idee e significato della poesia goethiana* (presumibilmente 1893), in *SAL*, p. 6: “Così è lo spirito del vero poeta; esso è in grado di creare il mondo [*der (der Geist; N. d. A.) die Welt sich so erschafft*] mentre un altro lo può solo osservare”. Questo punto, seppur in un contesto criticamente più consapevole e maturo, e in cui al centro si trovano alcune delle considerazioni più significative sulla musica in questa prima fase della parabola poetica rilkeana, viene ripreso nelle *Postille in margine alla “Nascita della Tragedia” di Friedrich Nietzsche* (1900), in *SAL*, pp. 257-259: “La musica (il ritmo) è la libera sovrabbondanza di Dio che non si è ancora esaurita nei fenomeni, e tramite essa gli artisti tentano con infinito slancio di completare il mondo nel modo in cui questa forza avrebbe operato se avesse continuato la sua opera di creazione”.
- (21) Non a caso il monaco dello *Stunden-Buch* si chiede: “Che farai Dio, se muoio? / Sono la tua bocca (e se mi spacco?). / Sono la tua acqua (e se m'appesto?). Io sono la tua veste, il tuo strumento / senza di me non hai alcun senso [*mit mir verlierst du deinen Sinn*]” (in *PI*, p. 141).
- (22) *PI*, p. 123.
- (23) Cfr. *PI*, p. 153, p. 106.
- (24) Cfr. *PI*, p. 111.
- (25) Cfr. ad es. le seguenti affermazioni: “È solo nel tempo il sapere [*Wissen*]! Sei l'oscuro, l'inconscio [*Du bist der dunkle Unbewusste*] / e da sempre, per sempre” (*PI*, 141); “Coloro che non muovono le mani / nel tempo, città di miseria / [...]” (*PI*, p. 147; corsivo nostro); “Mi piegasti lento fuori dal tempo / in cui ero cresciuto vacillando, / e m'arresi dopo una lotta sommersa / ma adesso v'è buio, il tuo / attorno al tuo dolce trionfo [*jetzt dauert deine Dunkelheit / um deinen sanften Sieg*]” (*PI*, p. 149); “La tua prima parola fu luce / e nacque il tempo” (*PI*, p. 149); “Sei l'enigma, lo so / attorno a cui indugiava il tempo” (*PI*, p. 153); “Il tempo è come l'orlo secco / d'una foglia di faggio. / È la splendida veste / che Dio scagliò lontano” (*PI*, p. 159); “Lo so, non ha il tuo nome / il tempo [*die Zeit / anders heißt / als du*]” (*PI*, p. 205).
- (26) *PI*, p. 131 (corsivo nostro).
- (27) Non a caso un giovane confratello del monaco dello *Stunden-Buch* grida: “Trascorro, trascorro / come sabbia tra dita. / Improvvisamente / ho tanti desideri tanto diversi fra loro” (*PI*, p. 127). Nel luglio del 1899 Rilke scrive la prima poesia esplicitamente dedicata alla musica (*Musik*) e che in seguito venne inserita nel *Buch der Bilder*, opera più volte rimaneggiata dall'Autore e che raccoglie materiale di epoche diverse così da riflettere la diversità del retroterra teorico da cui emergono le singole composizioni. In questa lirica emerge tutto il dramma insito nel canto, inteso in termini generali, come oscillazione tra l'*espressione* operata dall'artista e il silenzio, la pausa, il buio da cui invece proviene e da cui tra origine il suo significato. Emblema di ciò è la terza strofa, in cui si afferma: “Dalle un silenzio perché piano l'anima / torni al fluttuante e al molteplice dove / visse e crebbe vasta e saggia prima / che tu la costringessi nella tua molle musica” (*PI*, p. 311). A ben vedere qui la musica viene vista addirittura come un'ulteriore barriera per l'“anima” rispetto al molteplice, come qualcosa che è privo della forza per “varcare i miei muri / quando la chiamerò per darle la gioia” (*PI*, p. 311). Questa poesia se da un lato anticipa il problema del nesso tra io poetante, opera e originario che emergerà di lì a qualche mese con la stesura della prima parte dello *Stunden-Buch*, dall'altro pone la musica su un gradino inferiore rispetto a quello che le verrà offerto in seguito.
- (28) Cfr. *PI*, p. 185; cfr. sul tema di questa dispersione come allontanamento da Dio e di Dio dalle parole e da quelle che erano le sue dimore anche *PI*, pp. 191-193.
- (29) *PI*, p. 205.
- (30) *PI*, p. 207 (corsivo nostro).
- (31) *PI*, p. 207.
- (32) *PI*, p. 183.
- (33) Cfr. *PI*, 187.
- (34) *PI*, p. 255.
- (35) *PI*, p. 243.

- (36) *P I*, p. 247. Il tema della morte e della sua distinzione tra piccola morte, quale semplice decesso, e grande morte, come morte maturata assieme all'esistenza, anzi, come altro lato di quest'ultima, verrà ripreso poi nei due *Requiem* del 1908 (cfr. *P II*, pp. 2-25, e il relativo commento in *P II*, pp. 465-475), e verrà sviluppato nelle *Duinesi* e nei *Sonetti a Orfeo*.
- (37) In R. M. RILKE, *La lirica moderna*, in *SAL*, pp. 100 e ss. Sul significato degli scritti critici dell'Autore e del loro rapporto con la maturazione del suo percorso poetico cfr. E. POLLEDRI, "Finché la critica non diventa arte...". Rainer Maria Rilke e la critica come poesia, in *SAL*, pp. VII-XLII.
- (38) Il contenuto di questo scritto può venire così riassunto: "Il precedente idealismo dell'obiettività con la sua patina di bellezza ebbe lo stesso effetto di un ricordo sentimentale d'infanzia proprio nel momento in cui il realismo era decaduto a naturalismo e si cominciava lentamente a parlare con le cose e non più delle cose, insomma, a diventare soggettivi" (R. M. RILKE, *La lirica moderna*, op. cit., p. 115). Questo punto ritorna pure nelle già citate *Postille in margine alla "Nascita della tragedia" di Friedrich Nietzsche*, dove si afferma che mentre la tragedia greca aveva bisogno di un coro visibile, il dramma moderno deve partire da un coro che possa venire percepito dal sentimento (cfr. op. cit., p. 259). Il parlare con le cose, il loro usarle per esprimersi ritorna pure nella lettera a F. X. Kappus del 17 febbraio 1903: "[...] per esprimervi, utilizzate le cose che vi circondano, le immagini dei vostri sogni e gli oggetti dei vostri ricordi" (R. M. RILKE, *Lettere a un giovane poeta. A Franz Xaver Kappus*, in *SAL*, p. 851).
- (39) R. M. RILKE, *La lirica moderna*, op. cit., pp. 111-113.
- (40) In *SAL*, p. 175-193.
- (41) *SAL*, p. 181.
- (42) In *Ancora una parola sul valore del monologo* (1898; in *SAL*, pp. 216-221), l'Autore annota: "È come se nella lista dei personaggi vi fossero un armadio, un bicchiere, un suono e tante cose più fini e silenziose. Nella vita tutto ha lo stesso valore e una cosa non è peggiore di una parola, di un profumo o di un sogno" (p. 221).
- (43) Cfr. R. M. RILKE, *Appunti sulla melodia delle cose*, op. cit., p. 187, in cui si afferma sia che la stilizzazione forma quell'equilibrio in cui ciò che è grande e senza parole si accorda (*übereinstimmt*) con queste ultime, sia che la parola è il completamento (*Ergänzung*) del silenzio.
- (44) R. M. RILKE, *Postille a "La nascita della tragedia" di Friedrich Nietzsche*, op. cit., p. 257. Cfr. anche *ibid.*, p. 277, in cui con il termine "musica" si intende quell' "oscura origine ultima della musica" stessa e con essa l'origine di ogni arte [...] Non è essa una forza libera messa in movimento, non è sovrabbondanza di Dio?"
- (45) Cfr. *Ibid.*, p. 277.
- (46) Cfr. R. M. RILKE, *Sull'arte*, in *SAL*, p. 197. Proprio il tener presente l'emergere tanto dello sfondo delle cose, quanto il senso di queste ultime sia nella loro auto-nomia sia come prodotto dell'artista, cioè del loro passare, come cose, attraverso la soggettività, permette di cogliere già qui, seppur in nuce, il senso di quanto affermato nella prima delle *Elegie duinesi*: "Perché del terribile il bello / non è che il principio, che ancora noi sopportiamo" (*P II*, p. 55).
- (47) *P I*, p. 343.
- (48) Sul significato di questa svolta scrive G. BAIONI, *Rainer Maria Rilke. La musica e la geometria*, op. cit., p. XXIX: "Rilke ha dunque compreso [...] che la sua via poteva essere solo quella l'ha condotto dalla 'melodia delle cose' al corpo e al silenzio delle cose; le quali ora si sottraggono all'appetito dell'uomo". Pur concordando pienamente con il senso complessivo di questa affermazione, vedremo tra breve che il silenzio così come viene concepito nello *Stunden-Buch* ha un significato diverso da quello che assumerà nella nuova fase poetica.
- (49) *P I*, p. 499.
- (50) R. M. RILKE, *Lettere a Magda*, op. cit., p. 89.
- (51) Annota G. BAIONI: "La poetica dell'oggettività significa dunque in primo luogo l'ambizione dell'onnipotenza strumentale, e non è per nulla, come potrebbe sembrare, la negazione dell'io" (*Rainer Maria Rilke. La musica e la geometria*, op. cit., p. XXXI).
- (52) R. M. RILKE, *August Rodin*, in *SAL*, p. 653.
- (53) R. M. RILKE, *Lettera a Lou Andreas Salomè del 8 agosto 1903*, in R. M. RILKE – L. ANDREAS SALOMÈ, *Epistolario*, a cura di E. Pfeiffer, trad. it. di C. Groff e P. M. Filippi, La Tartaruga edizioni, Milano 1984, pp. 66-67 (una selezione di questo epistolario è recentemente comparsa con il titolo *Da qualche parte nel profondo. Lettere 1886-1827* presso l'editore Passigli, Bagno a Ripoli, 2009, a cura di S. Mori Carmignani). Una tale critica all'eccitabilità e superficialità della musica appare – in riferimento ai frequentatori di salotti e di concerti – in R. M. RILKE, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, op. cit., p. 160: "Proprio come, del tutto impreparati, senza capire il pericolo, si lasciano eccitare dalla confessioni mortali della musica quasi fossero indiscrezioni fisiologiche".
- (54) Cfr. R. M. RILKE, *Sull'arte*, op. cit., p. 197.
- (55) Cfr. R. M. RILKE, *August Rodin*, op. cit., p. 653.
- (56) Cfr. *ibid.*, p. 647.
- (57) Cfr. *P I*, p. 651. La poesia, che non è databile con precisione, fu scritta tra l'autunno del 1907 e la primavera del 1908 (cfr. il commento al testo in *P I*, p. 1001).
- (58) Cfr. *P I*, p. 123.
- (59) Cfr. *P I*, p. 187.
- (60) R. M. RILKE, *August Rodin*, op. cit., p. 733.
- (61) Cfr. *ibid.*, pp. 665-667.
- (62) Scrive Rilke alla Salomè il 10 agosto 1903: "Devo imparare a lavorare, lavorare, Lou, è questo che mi manca tanto! [...] Ma proprio per questo ho disperatamente bisogno di trovare lo strumento della mia arte, il martello, il mio martello, che diventi padrone e s'innalzi al di sopra dei rumori" (R. M. RILKE – L. ANDREAS SALOMÈ, *Epistolario*, op. cit., pp. 72-73). Anche nei già citati *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, opera che spesso assume tratti autobiografici, RILKE annota che lo scetticismo nei confronti della musica di Rilke-Malte era dovuto non al fatto che essa lo strappasse da sé, ma che "non mi riportava mai là dove mi aveva trovato, bensì più giù, all'interno di una dimensione ancora incompleta" (p. 84). Concetto analogo viene espresso dall'Autore anche nella lettera a Magda von Hattingberg del 1 febbraio 1914: "Come vede, ho avuto bisogno di formarmi muovendo solo dall'interiorità, seguendo il cieco che è in me, poiché per lunghi anni tutte le voci esteriori mi erano estranee e ostili; e quando più tardi la bontà iniziò a risuonare nelle voci, furono di nuovo troppo forti. Ero capace, mi sovvienne, di immaginare grandi pianure [...], ma poteva anche capitare che un uomo cadesse vinto perché aveva ascoltato in qualche luogo di passaggio il suono di un violino che allontanava ogni sua volontà immergendola nella densità del destino" (R. M. RILKE, *Lettere a Magda*, op. cit., p. 34).
- (63) L. ANDREAS SALOMÈ, lettera a Rilke del 10 agosto 1903, in R. M. RILKE – L. ANDREAS SALOMÈ, *Epistolario*, op. cit., p. 70.
- (64) *P I*, p. 696.
- (65) R. M. RILKE, *Poesie e prose*, a cura di L. Terreni, trad. it. di L. Traverso e M. Doriguzzi, Le Lettere, Firenze 1992, p. 716.
- (66) Su questo tema cfr. le lettere a Magda von Hattingberg del 18 e 19 febbraio 1914 in R. M. RILKE, *Lettere a Magda*, op. cit., pp. 93 e ss.
- (67) *P II*, pp. 231-235; per ulteriori dettagli sulla frase di Kassner cfr. *P II*, pp. 786-787. Importante per capire il senso di questa poesia è lo scambio epistolare tra Rilke e la Salomè tra la fine di giugno e l'inizio di luglio del 1914 (in R. M. RILKE – L. ANDREAS SALOMÈ, *Epistolario*, op. cit., pp. 219 e ss.)
- (68) Al riguardo cfr. R. M. RILKE, *Lettere a Magda*, op. cit., p. 91.
- (69) Cfr. *P II*, pp. 2 e ss.
- (70) Il testo dei due *Narziss* si trova in *P II*, pp. 215 e ss. Per una loro interpretazione si veda il commento dato in *P II*, pp. 769 e ss., e le considerazioni di G. BAIONI, *Rainer Maria Rilke. La musica e la geometria*, op. cit., pp. LXIII e ss. Quanto detto può essere individuato anche nell'immagine dell'anemone, che mentre nel 1914 indica l'aperturalacerazione di colui che è irrimediabilmente aperto verso l'esterno, disperso tra le cose che sollecitano la sua sensibilità fino a costringerlo a identificarsi con esse (cfr. R. M. RILKE, lettera a Lou Andreas Salomè del 26 giugno 1914, in R. M. RILKE – L. ANDREAS SALOMÈ, *Epistolario*, op. cit., pp.

224-225), più tardi nei *Sonetti a Orfeo* indica un ricevere infinito, una gioiosa apertura al riversarsi di ciò che eccede l'apertura stessa (cfr. *P II*, p. 143). In altri termini è proprio il senso autentico di questo ricevere infinito (*unendlicher Empfang*) che viene cercato dopo la conclusione del *Malte* e diventa protagonista dell'ultima stagione poetica rilkeana. Nella lettera alla Salomè a cui si è fatto riferimento Rilke rileva che una appropriazione del mondo mediante la vista si confà più a un artista figurativo, proprio perché il suo operare si placa in qualcosa di tangibile, e non è quindi un caso che in questa fase l'Autore, più o meno consapevolmente, riprenda le considerazioni svolte dall'intellettuale russa nell'estate del 1903 (cfr. la già citata lettera della Salomè del 10 agosto 1903) sulla differenza tra arti plastiche e poesia in risposta ai primi immediati entusiasmi rilkeiani in seguito all'incontro con Rodin.

(71) In *P II*, p. 253.

(72) Cfr. ad es. il rapporto tra la "forte notte" e gli dei come "eccesso d'esistenza" (*Überfluß von Dasein*) in *So angestrengt wider die starke Nacht...*, in *P II*, pp. 210 e ss.

(73) R. M. RILKE, *Lettere a Magda*, op. cit., p. 48.

(74) *P II*, p. 237.

(75) Come vedremo tra breve il concetto di "aperto" è l'altro nome utilizzato da Rilke per indicare il *Wel-tinnenraum* quale luogo del puro e del divino, di ciò che è e non è definito e racchiudibile in una forma, di qualcosa che se per un verso rende possibile e dà senso alla relazione finita tra soggetto e oggetto, per l'altro è quella dimensione obliata dalla chiarezza propria della nostra coscienza abituata ad avere a che fare con cose distinti e definite (cfr. ad es. l'ottava elegia duinese, in *P II*, pp. 93 e ss., e il commento che ne viene dato in *P II*, pp. 652 e ss.). Significativo è che nel 1914 Rilke abbia occasione di leggere a fondo Hölderlin (cfr. la poesia *An Hölderlin*, in *P II*, pp. 236 e ss.), e nell'opera del poeta tedesco il concetto di "aperto" assume un ruolo di centrale importanza. Infatti nell'epoca moderna, caratterizzata dalla fuga degli dei, è il poeta che con la forza della sua evocazione deve condurre all'*Offene*, quale spazio di rivelazione

(*Offenbarung*) degli dei (cfr. F. HÖLDERLIN, *An Landauer (A Landauer)*, v. 1, e *Brot und Wein* (Pane e vino), v. 41, in ID., *Tutte le liriche*, edizione tradotta e commentata dal testo critico tedesco a cura di L. Reitani, A. Mondadori, Milano 2004, rispettivamente pp. 868 e ss., e pp. 934 e ss.). Riguardo al concetto di spazio in Rilke significativa è la lirica del 1924 *Durch den sich Vögel werfen...* (*P II*, p. 291), in cui esso non è quello famigliare, che esalta la figura, ma "estrae da noi e traduce le cose [*Raum greift aus uns und übersetzt die Dinge*]".

(76) Non è quindi un caso che nella prima lirica della seconda parte dei *Sonetti a Orfeo* il respiro venga definita come "invisibile poema" (*unendliches Gedicht*) e "spazio puro del mondo [*Weltraum*]", col nostro essere / scambiato senza sosta" (cfr. *P II*, p. 139).

(77) Già nella lettera alla von Hattingberg del 13 febbraio 1914 Rilke afferma che "quando la musica parla, non è a noi che si rivolge. L'opera d'arte compiuta ha rapporto con noi solo in questo: nell'oltrepassarci" (R. M. RILKE, *Lettere a Magda*, op. cit., p. 67. Questa eccedenza dell'opera d'arte come "accadere all'artista", che ben mostra come sia definitivamente fallito il tentativo dell'autore di fare della sua lirica un prodotto di abilità acquisita mediante l'esercizio, ritorna anche in *ibid.*, p. 47, e cfr. anche R. M. RILKE, *Del giovane poeta* (1913), in *SAL*, pp. 1023 e ss. Come vedremo tra breve in questo contesto sembra tornare il concetto di ispirazione, dall'arbitrarietà della quale l'Autore aveva cercato di liberarsi attraverso l'apprendistato presso Rodin, ma in realtà questa arbitrarietà è solo la maschera che nasconde una legge più profonda (al riguardo cfr. R. M. RILKE, *Poesie e prose*, op. cit., p. 436).

(78) R. M. RILKE, *Del poeta*, in *SAL*, p. 1013.

(79) È interessante rilevare come ora Rilke si lasci andare all'affermazione secondo cui la grandezza degli dei dipende dalla loro miseria, visto che solo nel nostro cuore sono al sicuro (cfr. R. M. RILKE, *Del giovane poeta*, op. cit., p. 1017). Benché questa concezione non venga approfondita sotto il significato specificamente teologico, ma si inserisca all'interno di una riflessione in cui si tratta di offrire al poetare un nuovo senso, sembra qui riecheggiare l'insegna-

mento di F. HÖLDERLIN, il quale afferma: "Ma della propria immortalità / Sono sazi gli Dei, e se abbisognano / I Celesti di qualcosa, / È di eroi e di uomini, / E di altri mortali. E giacché / I beati coscienza per sentire non hanno, / Un altro dovrà [...] / [...] nel nome degli Dei / Sentire partecipe [*teilnehmend fühlen*]" (*Il Reno*, in ID., *Tutte le liriche*, op. cit., p. 335, vv. 105-113).

(80) Sulla continuità di ispirazione tra lo *Stunden-Buch* e le *Elegie duinesi* – almeno quelle fino ad allora composte – cfr. la lettera di R. M. RILKE alla Salomè scritta nell'Epifania del 1913 da Ronda (in R. M. RILKE – L. ANDREAS SALOMÈ, *Epistolario*, op. cit., p. 186).

(81) Lettera a Hulewicz spedita il 13 novembre 1925, in R. M. RILKE, *Poesie e prose*, op. cit., p. 717. Questo stare tra due mondi riferito al poeta è presente anche in R. M. RILKE, *Del giovane poeta*, op. cit., p. 1025.

(82) Cfr. *P I*, p. 123.

(83) Nel secondo sonetto della seconda parte dei *Sonetti a Orfeo* si afferma: "Ah, della terra chi conosce le perdite? / Solo chi tuttavia col canto esalti / il cuore nato a vivere nel Tutto" (*P II*, p. 141).

(84) Cfr. *P II*, p. 61. Questo procedere per contrapposizioni è presente anche in F. HÖLDERLIN, quando nel *Schicksalslied* contrappone con un "*doch*" la situazione degli dei beati a quella umana (cfr. Canto del destino di Iperione [*Hyperions Schicksalslied*] in ID., *Poesie*, traduzione e saggio introduttivo di G. Vigolo, Einaudi, Torino 1958, p. 35. Quest'opera del poeta tedesco fu musicata da Brahms per coro e orchestra (*Schicksalslied*, op. 54); al riguardo cfr. G. PESTELLI, *Canti del destino. Studi su Brahms*, Einaudi, Torino 2000, pp. 71-107).

(85) Cfr. *P II*, p. 87.

(86) R. M. RILKE, *Poesie e prose*, op. cit., p. 718. Il tema della metamorfosi, della trasformazione è ripreso anche nel dodicesimo sonetto della seconda parte dei *Sonetti a Orfeo* (*P II*, p. 151).

(87) *P II*, p. 323.

(88) *P II*, p. 299.

(89) *P II*, p. 299.

(90) *P II*, p. 319.

(91) *P II*, p. 319.

(92) *P II*, p. 131.

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 il M.º Antonio Merici e armonia e contrappunto con il M.º Piergiorgio Caschetto*.

Michelstaedter e i Demoni dell'inautentico

Marco Grusovin

INTRODUZIONE

Il centenario della morte del filosofo goriziano Carlo Michelstaedter (Gorizia 1887-1910) si è rivelato per molti aspetti una sfida all'attuale cultura dominante della retorica ed ha certamente contribuito a creare le condizioni appropriate per un ripensamento, una valorizzazione e un serio sforzo di divulgazione della sua opera multimediale "ante-litteram" sia essa intesa in senso teoretico, poetico, grafico o pittorico. Convegni, mostre, riduzioni teatrali e conferenze si sono susseguiti non soltanto a Gorizia, sua città natale, con il concorso di tutte le migliori forze culturali e istituzionali, ma nel resto dell'Italia e all'estero¹. Infatti, ciò che appariva, e invero appare a tutt'oggi, come un enigma o un'eccentricità nel panorama filosofico italiano, per usare la meditata ed efficace espressione di Eugenio Garin², ha continuato a suscitare nella comunità accademica riflessione, novità di studio e di ricerca³.

In tale contesto, Sergio Campailla, fine curatore e profondo studioso egli stesso delle opere michelstaedteriane, ha pubblicato per l'editore Adelphi una selezione di scritti frammentari e inediti⁴, ma anche una nuova edizione riveduta e ampliata dell'*Epistolario*⁵, ha curato l'imponente mostra allestita presso i locali della Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia e il catalogo "Far di se stesso fiamma" per l'editore Marsilio⁶ nonché un interessante dossier/romanzo dedicato alla figura di Nadia Baraden: la giovane ebrea russa amica di Michelstaedter del periodo fiorentino su cui quasi nulla era noto della sua affascinante e tragica vicenda biografica fino ad oggi⁷.

Altre iniziative meritano però di essere qui segnalate quali il numero "zero" della rivista *Zeta Comunicazione* pubblicata dall'editore udinese Campanotto, interamente dedicato alla figura di Carlo Michelstaedter; il primo libro d'artista dedicato a Michelstaedter in tiratura limitata che contiene la poesia "I figli del mare", un'introduzione dello stesso Campailla, le foto di Alberto Kusterle e una nota di Antonella Gallarotti, pubblicato dall'editore Simone Volpato, e infine gli atti dell'importante convegno promosso congiuntamente dall'Università di Trento e dall'Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei di Gorizia pubblicati a cura di Fabrizio Meroi per i tipi di ETS in Pisa col titolo *L'inquietudine e l'ideale*.

NOTA BIOGRAFICA

Ma chi era Carlo Michelstaedter? Cosa ci ha lasciato di tanto rilevante questo ragazzo ebreo italiano di 23 anni morto suicida alla periferia dell'impero asburgico pochi anni prima che la Grande Guerra sconvolgesse l'Europa? Tre mi pare siano i caratteri che, al di là della testimonianza filosofica specifica, abbiano reso la sua personalità tanto interessante anche per noi. Il primo è una giovinezza apparentemente normale che si interrompe precocemente senza un'adeguata spiegazione, quella di un ragazzo che amava la vita, lo sport, la musica, le donne, l'amicizia e le camminate in montagna: nessuno stereotipo dell'intellettuale politicizzato, dell'accademico saccente o del topo di biblioteca. La seconda è che quella giovinezza fosse accompagnata da uno sguardo tanto acuto, profondo,

doloroso, ironico e critico sul mondo; che avesse tanti strumenti raffinati per esprimerlo: la pittura, la poesia, la filosofia. Potremmo quasi dire che la sua espressione fosse multimediale ante-litteram. Terzo e ultimo motivo, questa dotazione, intellettuale e sensitiva, che gli fece "leggere" i classici in maniera completamente originale e anti-tradizionale: dalla filosofia greca alla poesia a lui contemporanea, dall'Ecclesiaste ai Vangeli, tutto egli rivoltò con significato nuovo, come se parlassero a lui o addirittura parlassero di lui.

Nato a Gorizia nel 1887 da Alberto ed Emma Coen Luzzatto in seno ad una famiglia ebraica borghese e sostanzialmente assimilata, si forma presso il severo *Staatsgymnasium* asburgico nel quale apprende la lingua tedesca, i classici greci e latini, la matematica, il disegno e la filosofia. La sua educazione religiosa ebraica appare superficiale sebbene la famiglia discenda per parte di madre da insigni rabbini mistici e filosofi come Abraham Vita e Isacco Samuele Reggio. Terminati gli studi superiori medita di iscriversi alla facoltà di Matematica presso l'università di Vienna per poi dedicarsi invece alla pittura e alla letteratura. Approda quindi a Firenze dove, oltre alla scuola di nudo, prende a frequentare il prestigioso Istituto di Studi Superiori. Qui ha come maestri Guido Mazzoni, Pio Rajna e il grecista Girolamo Vitelli, tutti nomi illustri del panorama accademico italiano dell'epoca. Dal ricchissimo epistolario che Michelstaedter ci ha lasciato, e che forse rappresenta davvero inconsapevolmente il suo capolavoro, emerge l'immagine di una vita intensa, appassionata ma anche venata da momenti di sconforto, amori interrotti, lutti improvvisi come quello del fratello maggiore Gino e dell'amica Nadia Baraden, intense delusioni. L'estrema sensibilità dell'uomo, testimoniata magistralmente dall'opera grafica, pittorica e poetica, contende il primato ad una penetrante e lucida intelligenza, educata con competenze filologiche, letterarie e linguistiche di prim'ordine. Questi aspetti non sembrano però trovare un'armoniosa sintesi nella costruzione della sua personalità. Squilibri affettivi e conflitti familiari irri-

solti abbinati ad una percezione delle tumultuose problematiche emergenti alla vigilia della prima guerra mondiale, rappresentano forse la spia di un disagio molto più profondo che egli si assume il compito di elaborare filosoficamente nella sua tesi di laurea sui concetti di "persuasione" e "retorica" in Platone e Aristotele. Attraverso di essi Michelstaedter costruisce in realtà una sorta di giustificazione della sua vita e, contemporaneamente, un'acuta critica della modernità. Un conflitto che assume i connotati di un'impossibile assimilazione alla società borghese dell'epoca ed urge a un rifugio nella dimensione intima e morale, anticipando per certi versi la rivolta esistenzialistica che sarà di Heidegger o di Sartre, pur con linguaggi differenti, a partire dalla lezione di Nietzsche.

Una disperata ricerca di autenticità lo spinge lungo un originale itinerario che dai presocratici perviene a Gesù, da Sofocle a Leopardi, da Ibsen a Beethoven. Sullo sfondo si riconosce però la grande lezione Schopenhaueriana con le suggestioni del buddismo ma anche il recupero della tradizione ebraica, a cui Michelstaedter cercherà di accedere tardivamente almeno per via indiretta⁸. Gli esiti di questo lavoro teorico, terminato formalmente il 16 ottobre 1910, appaiono però aleatori, soprattutto se si pensa che gli interlocutori di tale esercitazione avrebbero dovuto essere i membri di una ordinaria commissione di laurea. La densità dell'opera, le libertà espositive ed argomentative, l'eclettismo e l'originalità che permea quelle pagine, pur con il complemento di corpose appendici critiche, potranno assurgere a dignità filosofica e letteraria soltanto molti anni dopo la morte dell'autore, avvenuta com'è noto, per suicidio, ma in circostanze mai del tutto acclamate, il 17 ottobre 2010: c'è infatti chi propende per un tragico incidente, chi per l'esito coerente di un itinerario teoretico, chi ancora per una crisi psico-fisica o emotiva.

Bisognerà però attendere gli anni Ottanta del Novecento per avere la prima edizione completa e critica di quel libro, a cura di Sergio Campailla, il quale ha giustamente rettificato incomprensioni e arbitrarietà che, pur con le migliori intenzioni,

i primi editori dell'opera, amici dell'autore, gli avevano riservato nell'intento di farlo conoscere e rendergli omaggio⁹.

Il pensatore anti-accademico e marginale dell'anti-retorica è così riemerso dall'oblio del tempo in tutta la sua civile ma dirompente argomentazione, in tutto il suo tormentato ed erudito periodare, nella sua giovinezza immutata, perenne, ed anche nel suo limite invalicabile: l'appello o l'ansia di una risoluzione che mai giunge al modo in cui l'avremmo attesa.

L'ITINERARIO FILOSOFICO

L'itinerario teoretico di Carlo Michelstaedter comincia a delinearsi in maniera oscura e intuitiva fin dalle prime esercitazioni scolastiche fiorentine. Le sue competenze linguistiche e filologiche, abbinate a quella già richiamata straordinaria sensibilità artistica, gli permettono di affrontare temi come il concetto di "tragico" in Lessing e Baretti o il ruolo del "coro" in "Sofocle e Manzoni" con esiti molto promettenti. Ed è con il docente di letteratura greca che Michelstaedter vuole affrontare la sua tesi di laurea. In realtà il confronto col mondo accademico non lo appassiona, Carlo svolge una ricerca intensa e solitaria. Nel 1909 il materiale raccolto è cresciuto a dismisura e si è affastellato in maniera disordinata: è necessario un primo lavoro di abbozzo, una tappa propedeutica. Nasce così il *Dialogo della salute*, dedicato al cugino Emilio "e a quanti giovani ancora non abbiano messo il loro Dio nella loro carriera"¹⁰. Nella forma del dialogo platonico, gli amici Nino Paternolli e Rico Mreule, concorrono immaginariamente ad esprimere un'intuizione specifica, quella che la vita appare come un differimento continuo, l'espressione di un desiderio infinito e inappagato il quale solo si spiega con la mancanza di una reale consistenza ontologica. Una condizione continuamente rimossa e dissimulata sotto il mito pedagogicamente utile della vita felice in senso superficiale, ossequiosa delle convenzioni sociali o esaltata nella sua dimen-

sione estetica. È una lezione che forse Carlo Michelstaedter ha appreso da suo padre, assai pragmatico e disincantato su questo punto della natura umana, e contro la quale evidentemente reagisce portando alla superficie della coscienza una angoscia costitutiva dell'esistenza individuale di fronte al nulla. La continua lotta per la vita è in realtà senza garanzie di sorta, così come la salute non è un possesso stabile: non la si può raggiungere una volta per tutte, né costituisce il necessario punto d'arrivo della volontà. Questa esercitazione letteraria, arricchita da una parallela ricerca poetica ben testimoniata dalle liriche, permette a Michelstaedter di elaborare alcune originali formule linguistiche tratte sì dalla letteratura greca, ma anche dall'Ecclesiaste, da Isaia e dai Vangeli, e costituisce una tappa fondamentale di avvicinamento alla ricerca di una soluzione più convincente e argomentata. Soluzione che però anche nella tesi di laurea finale, *La persuasione e la retorica* appunto, appare sbilanciata e recuperata eventualmente solo "via negationis" nel senso che effettivamente, i concetti di "persuasione" e di "persuasione", i quali dovrebbero indicare l'alternativa gnoseologica ma anche esistenziale alla mistificazione della "retorica", come è stato osservato, non vengono tematizzati in maniera adeguata. Convincente appare perciò il giudizio di Cristina Benussi che, nell'accostare la parabola biografica di Carlo all'elaborazione della sua scrittura, ne sottolinea il carattere di *Bildungsroman* della tesi, un romanzo di formazione realizzato allineando la congerie di materiali esplorati secondo un punto di vista del tutto originale, o meglio, singolare. Infatti la soluzione filosofica ricercata da Michelstaedter non poteva trovare adeguata accoglienza nel quadro di una semplice esercitazione accademica perché, a rigore, esprime un tentativo di riappropriazione del proprio io, un modello di sapere che unifica filosofia e vita a cui l'accademia, in genere, non pare particolarmente interessata, preoccupata più dal carattere oggettivo che personalistico del sapere¹¹.

Nei tre capitoli della tesi, Michelstaedter ricostruisce la genesi storica dei sistemi filosofici (*La retorica*), dei modi attraverso cui il sapere si irrigidisce nella pretesa dell'oggettività (*La costituzione della retorica*) e analizza poi le relazioni fra aspetti teoretici e implicazioni esistenziali di questo pensiero (*La retorica della vita*). A questo modello ricostruttivo e degenerativo del sapere e della vita, egli contrappone il modello del "persuasione", cioè della singolare fatica di una sintesi vitale fra sapere ed essere, fra autenticità e impegno morale. Eppure gli esiti di questa "illuminazione" (se pur così vogliamo chiamarla) sono insostenibili per ogni vita, e il persuasione mantiene il suo ruolo solo in faccia alla morte che dilata l'istante all'infinito ma che, inevitabilmente, lo travolge e lo rimuove dalla sua stessa vita. La via della persuasione è una intima e personalissima maturazione che perviene ad un'istanza etico-volontaristica attraverso le lezioni di Parmenide, Leopardi, Schopenhauer, Nietzsche, ma anche Cristo e Beethoven, Socrate e Ibsen. L'esito finale è un appello a lottare contro ogni retorica, contro ogni inautenticità, senza mai accontentarsi "della qualunque vita", contro ogni omologazione e ogni assimilazione¹².

LA RETORICA COME IDOLATRIA

Questa battaglia di Michelstaedter contro il pregiudizio e l'omologazione ha però risvolti e radici molto profondi: non si tratta qui soltanto di una reazione ad un clima culturale nauseante e soffocante bensì uno smascheramento degli idoli ai quali questa cultura si è votata per affermarsi con successo e imporre pervasivamente il proprio progetto. Il tema è quello ebraico dell'idolatria: il culto della menzogna che ammannisce falsa felicità a buon mercato: Rassicurazione e servaggio. La dedica del *Dialogo della salute* è in questo senso emblematica; essa si rivolge a tutti coloro che non hanno ancora fatto del carrierismo il loro Dio. Ma di falsi dei, di idoli e, in fin dei conti, di demoni, la moderna società è piena: la sempre inappagata

promessa di felicità nel contesto della società opulenta è il sintomo più evidente della menzogna trionfante, come emerge chiaramente da una prima elaborazione della conclusione, poi scartata, del *Dialogo della salute*:

*Schiavi d'ogni capriccio, legati ad ogni istante, vittime d'ogni padrone, bisognosi sempre di tutto, sitibondi nel fluire dell'acqua, affamati nella sovrabbondanza. Farisei! In ciò che non s'ammorza la suff[icienza] siete puniti*¹³.

La fenomenologia idolatrica è quanto mai articolata e va dalla ricerca della sicurezza totale (un modello sociale che garantisca il benessere dell'individuo dalla culla alla bara si potrebbe chiosare), ben impersonata dalla figura del "grosso signore" nell'esordio della parte terza della *Persuasione e la retorica*¹⁴, alla denuncia dell'accademismo, della mercificazione di tutti i rapporti umani (economicismo tecnocratico) e dell'illusione di ogni rassicurazione scientifica:

*Nella degenerazione della persona sapiente per la ricerca del sapere, la scienza colla sua materia inesauribile e il suo metodo fatto di vicinanza di piccoli scopi finiti [...] ha calato le radici nel più profondo della debolezza dell'uomo ed ha dato ferma costituzione per tutti i secoli a venire alla retorica del sapere. [...] gli scienziati hanno il dio della φιλοφνησία che ha la sua vita in questo prendersi gioco di ogni cosa che vive purché viva*¹⁵.

Riguardo ancora al tema della "sicurezza", il discorso non si limita alla critica di ogni tentativo sistematico sul controllo del tempo e quindi della propria vita in termini astratti e con mezzi estrinseci, ma si sofferma sul rischio di una strumentalizzazione generalizzata dei rapporti di lavoro e della proprietà garantiti dal diritto inteso anche questo come apparato retorico¹⁶. Ciò consente a Michelstaedter l'elaborazione di una vera e propria critica sociale. I riferimenti alla dialettica servo-padrone, come elaborata nella *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel e poi in

Marx, vengono qui ripensati in maniera originale e con esiti completamente autonomi:

*Così dunque nella società organizzata ognuno violenta l'altro attraverso l'onnipotenza dell'organizzazione, ognuno è materia e forma, schiavo e padrone ad un tempo per ciò che la comune convenienza a tutti comuni diritti conceda ed imponga comuni doveri*¹⁷.

Il denaro, la sicurezza, la carriera, la scienza sono dunque idoli ai quali l'uomo sacrifica in fondo la propria vita, come pure la sua autenticità, l'unico accesso al vero. E se pure questo accesso al vero per Carlo Michelstaedter appare privo di garanzie, esso solo è in grado di motivare convincentemente la vita di ciascuno, spesa nella giustificazione del suo esser nato attraverso l'azione, nel suo essere insostituibile e unico, in un'esperienza del mondo che vorremmo chiamare umana. Sicché con amarezza, nel *Dialogo della salute*, Michelstaedter dichiara:

*A questo punto, Nino, se non fossimo snaturati dalla cultura dalla scienza e dalla storia, se non fossimo incaduti dal dogma del moderno scetticismo, e dalla «moderna libertà», io ti parlerei di Dio e della vera vita: sopporterei i miei argomenti negativi con la folle speranza di un'eterna felicità per chi ha seguito la via della salute. [...] questo vedo soltanto, che gli uomini sono illusi e ammalati, e sperano, invano travagliati da ogni bizzarra forma d'idolatria, sacrificandosi a vicenda ai loro feticci vittime tutti e sacrificatori*¹⁸.

NOTA CONCLUSIVA

Nel ricordare la figura di Carlo Michelstaedter, solo un elemento abbiamo voluto qui mettere a fuoco, un elemento forse marginale rispetto al consueto filone di studi specialistici, ma tale a nostro avviso da esprimere bene proprio quell'eccentricità del cui innegabile carattere Garin aveva giustamente segnalato la presenza. Se un qualche aspetto va ancora a nostro avviso tematizzato e

approfondito, è proprio questo carattere ebraico dell'opera michelstaedteriana che da un lato si integra pienamente nella storia del pensiero europeo, e dall'altra mantiene una sua particolare originalità che non si sovrappone e non si riduce alle consuete categorie con le quali lo interpretiamo. Da un certo punto di vista, anzi, ne appare una critica sistematica. Questo va detto con forza perché così come Michelstaedter cita Platone o i presocratici, allo stesso modo cita Isaia o l'Ecclesiaste all'interno della stessa argomentazione, con pari dignità teoretica e semantica. Lo stesso discorso può essere fatto coi vangeli, la cui lettura certamente non si confonde, ancora una volta, con quella canonica delle chiese cristiane. Certo la lotta quasi iconoclasta di Michelstaedter col mondo della retorica, è una lotta per l'autenticità, per la verità, una lotta contro l'idolatria. Ma questa verità non consiste appunto in una correlazione astratta fra concetti. È piuttosto un impegno che si riverbera in ogni relazione personale o concettuale, è un'azione di coesione del senso più che un discorso. Anche in questa priorità orto-pratica della verità emerge, a me sembra con chiarezza, il carattere ebraico del suo pensiero. Eppure poiché per l'uomo questo compito rimane, finché vive, un dovere infinito e un'approssimazione continua, proprio per questo le tentazioni di anticipare, semplificare e alleviare il terribile peso di un possesso dilazionato all'infinito sono esse stesse infinite, e la lotta, impari. È questo il tema dell'utopia, dell'ideologia, e anche dell'escatologia, su cui però non possiamo qui soffermarci.

Quest'opera o azione, nella quale consiste la nostra stessa vita, richiede in effetti, concentrazione, vigilanza, generosità e grandissimo equilibrio, un equilibrio che forse allo stesso Michelstaedter, in un momento qualsiasi della sua vita, a soli 23 anni, è venuto meno.

Note:

- (1) Ricordo solo che un ricco e qualificato programma di eventi è stato messo a punto e realizzato nel 2010 da un coordinamento voluto dal Comune e la Provincia di Gorizia, la Biblioteca Statale Isontina e la Fondazione Carigo, e realizzato dall'Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei, co-editore delle opere michelstaedteriane insieme alla casa editrice Adelphi di Milano.
- (2) E. GARIN, *Carlo Michelstaedter*, in: *L'immagine di Gorizia*, Comune di Gorizia 1974, pp. 214-215.
- (3) Sull'indagine di questa eccentricità, ad esempio, si è concentrato il lavoro di PIERO PIERI, *La differenza ebraica. Ebraismo e grecità in Michelstaedter*, Cappelli, Bologna 1984 a cui naturalmente rimando. Ritengo però che vi sia qualcosa di più da tematizzare, e precisamente l'inquadramento della Gorizia asburgica entro cui la formazione di Carlo Michelstaedter ebreo si colloca e solo si comprende, sicché quella eccentricità, è anche l'eccentricità di Gorizia nel contesto della cultura italiana dell'epoca, tanto marginale per certi versi quanto profonda, rigorosa e originale per altri, come emerge dalla vasta analisi del contesto mitteleuropeo curata da QUIRINO PRINCIPE, *Ebrei e mitteleuropa: cultura letteratura e società*, Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei – Shakespeare & Co., Gorizia-Brescia 1984.
- (4) C. MICHELSTAEDTER, *La melodia del giovane divino*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 2010.
- (5) C. MICHELSTAEDTER, *Epistolario*, a cura di S. Campailla, ICM-Adelphi, Gorizia-Milano 2010.
- (6) C. MICHELSTAEDTER: *far di se stesso fiamma*, a cura di S. Campailla, Marsilio, Venezia 2010.
- (7) S. CAMPAILLA, *Il segreto di Nadia B.*, Marsilio, Venezia 2010.
- (8) Sulla dimensione ebraica del pensiero michelstaedteriano si vedrà: A. NEIGER, *Michelstaedter e la sindrome ebraica*, in: *Dialoghi intorno a Carlo Michelstaedter*, a cura di S. Campailla, Biblioteca Statale Isontina, Gorizia 1988, pp. 43-57; A. CAVAGLION, *I sentieri della retorica. Indicazioni preliminari su Michelstaedter e l'ebraismo*, nonché: F. FOLKEL, *Michelstaedter e l'ebraismo*, entrambi in: *Eredità di Carlo Michelstaedter*, a cura di S. Cumpeta e A. Michelis, Forum, Udine 2002, rispettivamente alle pp. 65-70 e 221-224; e infine: M. GRUSOVIN, *Radici ebraiche di Carlo Michelstaedter*, in: *L'inquietudine e l'ideale*, a cura di F. Meroi, ETS, Pisa 2010, pp. 101-127.
- (9) Mi riferisco qui a quanto lo stesso Campailla scrive, nella sua *Introduzione*, a proposito delle edizioni di Vladimiro Arangio Ruiz e Gaetano Chiavacci: C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica*, ICM - Adelphi, Gorizia-Milano 1984, pp. 30-31.
- (10) C. MICHELSTAEDTER, *Il dialogo della salute e altri dialoghi*, a cura di S. Campailla, ICM-Adelphi, Gorizia-Milano 1988, p. 27.
- (11) C. BENUSSI, *La persuasione e la retorica: autobiografia e scrittura*, in: *Eredità di Carlo Michelstaedter*, a cura di S. Cumpeta e A. Michelis, Forum, Udine, 2002, pp. 71-81.
- (12) A questo risultato, pur con esiti diversi, convergono le magistrali interpretazioni di Campailla, Arbo e Benussi, ma pure CLAUDIO LA ROCCA, *Nichilismo e retorica: il pensiero di Carlo Michelstaedter*, ETS, Pisa 1993 e soprattutto: G. BRIANESE, *L'arco e il destino. Interpretazione di Michelstaedter*, Francisci, Abano Terme 1985.
- (13) C. MICHELSTAEDTER, *Il dialogo della salute e altri dialoghi*, cit., p. 89. Particolare anche l'uso disinibito del termine "farisei" che non si riferisce evidentemente ad "ebrei" ma possiede l'accezione universalistica e "tipologica" che in una società secolarizzata ha assunto anche la letteratura evangelica.
- (14) C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica*, cit. pp. 137-140.
- (15) C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica*, cit. pp.130-131.
- (16) C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica*, cit. pp.146-147: *Così sicurezza (la «cosa», come dicono i giuristi) significa: 1° violenza sulla natura: lavoro. 2° violenza verso l'uomo: proprietà.*
- (17) C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica*, cit. p.152.
- (18) C. MICHELSTAEDTER, *Il dialogo della salute e altri dialoghi*, cit., p. 93.

Marco Grusovin, nato a Gorizia nel 1965, si è laureato in filosofia all'Università Cattolica del S. Cuore di Milano sotto la guida del Prof. Angelo Pupi e del Rabbino capo di Milano Prof. Giuseppe Laras. Ha proseguito i propri studi in lingua e filosofia ebraica presso la Hebrew University di Gerusalemme. Ha insegnato filosofia della conoscenza allo Studium Biblicum Franciscanum di Gerusalemme e, dal 1996, è professore invitato di **filosofia ed ebraico biblico** presso lo Studio Teologico Interdiocesano di Gorizia, Trieste e Udine e presso l'Istituto Superiore di Scienze Religiose di Udine (entrambi affiliati alla Facoltà Teologica del Triveneto). Ha collaborato anche con le Università di Padova e di Roma (La Sapienza), presso le quali ha tenuto

conferenze e seminari. Socio della deputazione di Storia Patria per la Venezia Giulia, collabora da anni con l'Istituto di Storia Sociale e Religiosa di Gorizia di cui è membro del consiglio direttivo e, dal 2003 è presidente dell'Istituto per gli Incontri Culturali Mitteleuropei (I.C.M.) di Gorizia. Membro dell'Associazione Italiana per lo Studio del Giudaismo (AISG) e dell'Associazione Docenti Italiani di Filosofia (ADIF).

Si è dedicato in particolare allo studio del pensiero ebraico in età moderna e contemporanea attraverso l'opera di alcuni dei suoi protagonisti quali Elia Del Medigo, Benedetto Frizzi, Isacco Samuele Reggio, Samuel David Luzzatto ed Emil Fackenheim ai quali ha dedicato diversi saggi.

Moralità e immoralità dell'arte

Giovanni Chimirri

LA CATARSI, OVVERO L'ARTE COME (POSSIBILE) PURIFICAZIONE

Nella cultura greca, rivestiva una grande importanza il concetto di *kàtharsis*, che significa purificazione, liberazione, espiatione, compensazione. Nella sua comunità, Pitagora leniva con ritmi e incanti le passioni della carne e dello spirito; cantava versi poetici per rasserenare l'anima; danzava per dare salute al corpo; suonava certe melodie per guarire gli ammalati e per calmare i loro desideri (la *musico-terapia* non è un'invenzione odierna!). Anche per Aristotele, la musica e la tragedia avevano il potere di sublimare le *cattivi inclinazioni*.

Nell'arte, le cattive passioni non sono vissute come nella *vita reale* (dove c'è davvero il loro «oggetto»), ma sono solo immaginate ed imitate, senza le pericolose conseguenze derivanti dalla loro *soddisfazione effettiva*. Esempi: la paura dello spettatore alla vista di una scena, non lo induce a fuggire dal teatro, e il dolore provato per la vista di una disgrazia termina col terminare della scena.

La catarsi è – per dir così – un *effetto collaterale positivo* dell'arte ed un suo possibile coronamento. Tuttavia, occorre precisare che questa facoltà o potenzialità dell'arte, questa sua (quasi magica) *funzione terapeutica*, non dev'essere un elemento necessario e precostituito, altrimenti l'arte decadrebbe dalla sua autonomia e finirebbe per essere strumentalizzata da finalità extra-estetiche.

Come semplice *possibilità*, la catarsi non sempre avviene: l'assistere ad esempio alla «rap-presentazione» di furti ed omicidi, può condurre

poi a reali *esecuzioni*! Ecco la *funzione mimetica* dell'arte (!), dove lo spettatore imita nella realtà quello che era solo opera di fantasia e verosimiglianza del reale.

Peggio ancora è il caso di quelli che guardano un film pieno di smisurata e gratuita violenza (cosa che fa già sospettare circa l'artisticità dell'espressione) per *alimentare davvero la propria aggressività*! Qui non si guarda più un film per godere di una storia (con i suoi bei dialoghi, scene ecc.) ma si guarda un film per *altre finalità* che non sono artistiche. La cosa potrebbe essere comprensibile ed accettabile nella psicologia del bambino (quasi tutti noi abbiamo goduto di draghi divoratori, cannonate e torture), ma in un adulto la cosa può preoccupare, avendo egli il dovere di accostarsi all'arte con autentico *spirito estetico*; e non per cercare *altro*, non per *copiare* i «cattivi contenuti» – per lo più *mal* proposti! – di certe opere.

In questi casi, la catarsi è *ribaltata*, ed anziché purificare le passioni, le *accresce*. Ma anche nel caso di *catarsi positiva*, va sottolineato che questa non deve essere *premeditata*. L'arte è gioco, sperimentazione, sorpresa, magia ecc., eppure la sua finalità è solo quella della *disinteressata contemplazione della bellezza*. Una bellezza che è certo specchio di questo o quel *valore*, ma dove i valori, ossia i «contenuti dell'opera», non vanno sfruttati *indipendentemente dal loro specifico contesto estetico*.

Altrimenti l'arte viene ancora una volta *strumentalizzata per finalità extra-estetiche*, magari solo per documentarsi, magari per godere davvero, magari per piangere davvero e cercare

tutte quelle commozioni che non si hanno nella vita concreta! Questa è la funzione che hanno i fotoromanzi, le telenovele, le «carrambate», la «tv-reale». La catarsi ha certo una *bella funzione compensatrice e liberante*, ma questa funzione non deve far perdere all'opera d'arte la sua *specificità*, altrimenti l'opera non viene più gustata come vera opera d'arte, ma utilizzata come uno strumento qualsiasi per altre *finalità passionali*.

Attraverso l'arte si può provare davvero *di tutto*, ma questo «provare» deve conservare caratteristiche estetiche, perché l'arte non è la *cruda realtà*, ma solo la sua *bella trasfigurazione*, la sua *bella rappresentazione simbolica*. L'arte è immaginazione, finzione, verosimiglianza, possibilità, ideale di bellezza ecc.

LA RAPPRESENTAZIONE DEL «BRUTTO» E DEL «CATTIVO»

L'arte può anche, certamente, rappresentare il laido, il brutto, l'osceno, il pruriginoso, il nudo, il sesso ecc., ma deve essere assolutamente chiaro il seguente principio: essendo l'arte autonoma ma non totalmente irrelata (non essendo altro che una forma di comunicazione fra persone e vivendo in un mondo concreto di relazioni sociali), essa può rappresentare quello che vuole, ma alla condizione di *trasfigurare quello che propone*.

Nell'arte non c'è un male *in sé* o ambiguo *in sé*, ma solo una *proposta di belle forme offerte alla contemplazione e ricreazione del pubblico*: solo questo è l'ideale al quale l'arte deve sempre guardare. Quanto più si discosta da questo ideale, tanto più s'insinuano nell'arte elementi *non artistici* che la spostano verso altri ambiti dell'umano.

Ogni contenuto artistico che sembra racchiudere elementi negativi, seduttivi, ambigui ecc., necessita sempre il *processo catartico e ludico*, se non si vuole scambiare un'«immagine» col «reale» e unificare ciò che va tenuto distinto. Quando invece si *vuole davvero* il «torpido» che questa o quell'opera d'arte *sembra* ispirare, allora signifi-

fica che l'opera d'arte cessa di venire riconosciuta come tale, per venire fruita secondo *intenzionalità soggettive che nulla hanno da condividere col sentimento estetico* (= disumanizzazione dell'arte).

La nostra tesi è semplicemente questa: non si può produrre «arte cattiva», poiché la finalità e l'essenza dell'arte non è questa! Per ciò che è *solo* falso, illecito, turpe, doloroso, immorale, ambiguo, brutto, volgare ecc., non ha senso parlare di arte. Tutte queste cose sono certamente presenti nella vita e l'arte è certamente una *riproduzione verosimile* di essa, ma insieme bisogna affermare che la vita umana deve essere *perpetuo travaglio di redenzione, ascensione al bene e al bello, processo infaticabile di miglioramento*. Ricavare dall'arte quello che non è arte, equivale a fare di essa un uso strumentale (= fallimento dell'arte come convergenza di sentimenti positivi).

Non c'è arte dove non c'è una persona che vuole esprimersi; non c'è arte dove non c'è una persona che vuole *creare bellezza* e che vuole *ricrearsi* nei valori che l'arte rappresenta e simboleggia. Quando qualcosa di «brutto» entra nell'opera d'arte, ebbene vi entra e vi può solo entrare come *forma estetica*, ossia nelle vesti di una *bella rappresentazione*.

Il brutto, il deforme, il rozzo, il disarmonico ecc. non possono entrare nell'arte come «oggetti reali», ma solo come «immagini» che hanno il potere di abbellire, trasformare, sublimare, umanizzare e redimere il reale; salvo il caso delle *grossolane riproduzioni* (= documentazioni veristiche) e salvo il caso della presenza larvata di un amore patologico del perverso.

Nell'arte, tutto va *rivissuto sullo sfondo della bellezza, della perfezione, della tensione all'ideale*. Nell'arte tutto viene ricreato in forme originali e superiori e tutto è circonfuso da un alone di positività. L'arte non può *propagandare* nel modo più assoluto il «brutto» e il «cattivo». Coloro che credono di poterlo fare, sono fuori della *sfera dell'arte*, e sono dentro in quell'«arte» (che poi arte fino in fondo non è) che definiamo «arte facile», «arte malriuscita», «arte commerciale», «arte bassa» ecc.

AUTONOMIA E RELAZIONALITÀ DELL'ARTE

In generale, coloro che intendono *sfruttare* l'arte, si appellano (ad oltranza e a sproposito) al principio dell'«*autonomia* dell'arte». Gridano gli *autonomisti*: «non è lecito prescrivere al poeta di essere nobile, casto, morale, pio ecc. Egli può cantare tanto la *voluttà erotica* – pensiamo a Marziale – che l'*ascesi mistica* – pensiamo al cantico di san Francesco – secondo il suo temperamento».

Ora, siamo d'accordo che il poeta possa cantare quello che gli suggerisce la sua *ispirazione*, la sua *creatività* e le sue passioni, se per «cantare» s'intende però *ben rappresentare*, e non *volere* o *propagandare* in ogni modo qualcosa di negativo. All'arte non è lecito negare valori di nessun tipo, perché il suo compito non è tanto quello di *giudicare*, quanto più semplicemente quello di *proporre belle forme*, sebbene questa proposta non sia priva di *rimandi* a «contenuti» di natura *extra-estetica* (appunto morale, religiosa, filosofica, sessuale ecc.).

Non bisogna però mai partire, davanti ad un'opera d'arte, dall'eventuale conflitto fra arte ed *altro*. Non si deve fare subito questione tra «leggerezza di gusto» e «severità di critica», tra «sincerità» e «falsità dell'arte», ma bisogna sempre porsi *dal punto di vista estetico*, e vedere se l'opera sia artisticamente *riuscita* oppure no; se l'opera ha raggiunto un grado di bellezza accettabile oppure no; se la fantasia dell'artista si è realizzata in modo vivo e coerente, oppure no.

Che nell'arte rientri poi tutto il mondo dell'artista, ovvero tutte le idee e i sentimenti dell'«*uomo-artista*», è inevitabile. Ma chi giudica l'arte deve solo stabilire se l'artista ha saputo o no dar forma ai suoi *ideali migliori* (e non certo ai peggiori!), e dunque se egli ha saputo esprimerli in un'opera che possa essere *gustata anche da altri* (avendo l'arte una *natura sociale* e non certo una natura privatistica, individualistica ecc.).

B. Croce, nel suo *Breviario di estetica*, afferma che lo scopo dell'arte non è di natura conoscitiva, né di natura pratica, o utilitaristica, o

edonistica, o economica. L'arte non nasce da un atto di «volontà morale» e quindi in questo senso è *a-morale*, ossia moralmente *neutra*. Ma questo, non perché le sia accordato un *privilegio di esenzione*, ma perché la sua essenza è un'altra. L'arte non è né lodevole e né riprovevole, perché il suo scopo principale e/o essenziale, non è quello di educare il prossimo alla moralità. L'arte, dice Croce, è solo «intuizione lirica», è solo *espressione poetica* dello spirito. L'arte non è atto logico, o atto economico, o atto politico.

Ma se l'arte è in sé stessa neutrale rispetto alla morale, essa resta non di meno sotto l'*imperio* dell'artista, *ai cui doveri di uomo non potrà mai sottrarsi*, e l'arte stessa deve considerare «come una *missione*, ed esercitare come un *sacerdozio*, come un *sacro ufficio*», e dunque vedere in quest'attività realizzata tutta la propria vita (scrive ancora Croce). L'artista potrà anche essere immorale, ma *in quanto uomo* però, e non in quanto *produttore di opere belle*, cioè in quanto artista. Quando egli lascia entrare nell'arte ciò che è artisticamente immotivato, inopportuno, ed eccessivo, viene meno al suo dovere di artista.

Non deve accadere infatti che un'opera d'arte, mentre rivendica la propria autonomia, offenda nel contempo dei valori morali; giacché ogni cosa che esiste, esiste in un *contesto storico-sociale*, ed ha *rapporti necessari* con ogni altra attività umana che deve *rispettare* (a meno che l'arte non voglia fare il ruolo della «padrona del reale» ed esaurire lei tutti i punti di vista esistenti!).

Anche L. Pareyson, nella sua *Estetica*, viaggia in questa prospettiva, parlando giustamente di «moralità costitutiva dell'arte», espressione con la quale s'intende quel carattere di *moralità fondamentale* che accompagna ogni agire ed ogni pensare dell'uomo. L'arte è e sarà sempre una manifestazione della sua personalità. L'arte è e sarà sempre il frutto di una disciplina interiore e di un impegno responsabile. Per questi motivi, l'arte implica una *qualche morale*, che non deve certo degenerare nel «moralismo artistico» che pretende subordinare l'arte ad esigenze pedagogiche.

Qualsiasi valore può certo essere presente nell'arte, ma solo in modo *discreto e soffuso*, e non in modo sbandierato. Le opere d'arte di carattere esageratamente *politico-moralistico*, non hanno mai fatto una gran fortuna. Ci sono in giro parecchi film realizzati all'unico scopo di denunciare questa o quella situazione sociale; ma questi film sono spesso poveri di tecnica artistica, poveri di poeticità, di bellezza, di colonna sonora, di fotografia, di recitazione ecc., e dunque, non sono a nostro giudizio «veri film», non sono vere e proprie opere d'arte (= opere *riuscite*), sebbene circolino e spopolino nei «cineforum artistici».

Fortuna e gloria imperitura l'hanno meritata invece quelle opere che, concepite, realizzate e fruite nel loro *prioritario valore artistico*, sono avvolte da un *alone di eticità* che lascia trasparire delicatamente (= senza imposizioni forzate) tutto un mondo di spiritualità e di valori.

L'arte è falsa esteticamente se è falsa moralmente e, viceversa, l'arte è falsa moralmente se è falsa esteticamente. Ma insieme, data la correlazione dei valori, si può parlare – dice Pareyson – di «ideale estetico della moralità» e di «funzione morale dell'arte», poiché è possibile che nella vita morale si accentui con particolare evidenza la *creatività* che vi è esercitata, promuovendo l'adempimento dello stesso valore (pensiamo solo alla vita dei santi, che hanno realizzato la morale in modo davvero *originale*!). Come è possibile, del resto, aggiungere alla valutazione estetica di un'opera d'arte, una valutazione di «*convenienza etica*», che faccia straripare dall'arte gustata come tale, *anche* suggerimenti morali.

Si ricordi ancora però, che il possibile *ammaltramento* morale dell'arte è solo, appunto, una possibilità, un complemento, un corollario, e non l'essenza dell'arte, altrimenti quell'opera che non rappresenta contenuti morali o che, pur rappresentandoli, non riesce a *produrre* un'effettiva virtù, non sarebbe più arte!

L'arte non è uno *strumento didascalico* per l'insegnamento dei valori; altrimenti la sua specificità artistica viene ridotta ad involucro, ad accessorio, ad orpello, a specchietto per le allo-

dole. Nell'arte è invece essenziale la proposta di forme universali, di bellezze da condividere, e certo, anche, di valori, *ma solo trasfigurati e simboleggiati nel mondo della creazione fantastica*: ecco l'essenza dell'arte. L'arte non è filosofia, o storia, o documentario; ambiti e discipline queste, che devono affrontare *direttamente* la cruda realtà con tutti i suoi problemi!

LA RESPONSABILITÀ SOCIALE DELL'ARTISTA

Quando l'artista immette nella propria opera delle «passioni forti», queste passioni devono già essere in qualche modo *addolcite* e *abbellite* dall'arte, se egli vuole davvero fare arte e non cruda propaganda di qualcosa. L'arte non è, infatti, come già sappiamo, una riproduzione oggettiva del «reale», ma è solo una sua interpretazione, ossia una sua *bella ed ideale rappresentazione*. Lo spettatore maturo ha consapevolezza di «cosa» e di «come» gli viene *esibito* dall'arte, e può quindi tanto dividerlo che rifiutarlo.

L'importante è che l'autore dell'opera sia sincero ed onesto; l'importante è che egli giochi «a carte scoperte». Può proporre certo quello che vuole, ma sempre e solo *con arte*, e non *servendosi* magari dell'arte per raggiungere altri fini *non estetici* (economici? erotici? politici?). Apprezzare ad esempio un film, un romanzo, un dramma teatrale o un quadro, solo per l'insegnamento morale che se ne può trarre, significa non aver saputo cogliere quell'opera nella sua peculiare *artisticità*, altrimenti quei valori sarebbero stati colti *nelle* e *con* le forme estetiche (la professionalità della recitazione, la bellezza della trama, l'artisticità della scenografia e della fotografia ecc.).

Chiarito questo, resta ancora da analizzare il caso in cui, da un'opera, si origini lo stesso *male*. L'arte non deve essere un fatto privato od intimistico, ma *interpersonale*. L'artista deve vivere nel mondo degli uomini, e trarre da questo mondo – magari anche *polemicamente* – quei contenuti che rielabora nel proprio sentimento, trasformandoli in *forme artistiche*. Che lo voglia o no, l'artista

ha un *ruolo sociale* da svolgere, come lo hanno gli insegnanti, i medici, gli avvocati, gli operai e *tutti quanti*, ognuno secondo quello che è capace di fare per la costruzione di una civiltà migliore.

L'artista deve essere responsabile di quello che fa, poiché la sua opera è attribuita al suo *nome* e non ad altri. L'arte comunica e la comunicazione non è mai *anonima*: parte sempre da qualcuno e si rivolge a qualcuno. L'artista, manifestando se stesso nell'opera, parla al mondo, e il mondo sta lì ad ascoltarlo, e tutto ciò non può avvenire senza un suo profondo *senso di responsabilità*. L'artista responsabile non si esprime mai a caso. L'artista responsabile deve saper riconoscere quando l'opera non è più in armonia con se stesso, o quando l'opera gli si volge suo malgrado *contro*! Da una parte, l'artista deve certamente essere autonomo e fedele a se stesso, ma, dall'altra parte, l'artista deve ricordarsi che il suo essere artista non può disgiungersi dal suo essere un *cittadino soggetto di doveri* (doveri che in ultima analisi sono morali).

È per questo che l'artista deve avere anche il coraggio di modificare l'opera, facendola ridiventare vera espressione artistica della sua personalità (nel caso in cui l'opera è ancora nelle sue mani), oppure rifiutarla, disconoscerne *moralmente* la paternità (nel caso in cui la prima operazione non sia più possibile). Molte sono le opere che non riescono bene e che finiscono nella pattumiera. Molte sono le opere che sono rifatte tante volte. Molte sono le opere che sono rinnegate dai loro legittimi autori. E molte sono le opere, infine, che, come si dice, «sono sfuggite dalle mani dei loro autori», provocando disastri!

La nostra concezione personalistica dell'arte, esige artisti responsabili di quello che fanno, e non ama le tinte fosche, le rappresentazioni ambigue, le spropositate tendenze maliziose, le facilonerie, gli esibizionismi, i giochi di dubbio gusto. L'arte è una cosa seria; l'arte è *impegno responsabile*; l'arte è sete di bellezza; l'arte è *presentimento di valori*.

Se da un lato l'artista deve dunque sforzarsi di essere una persona responsabile ed onesta nel

proprio lavoro creativo, insieme ci si può chiedere se egli potrà farsi carico di tutti quegli eventuali «peccati» che la sua arte non voleva provocare. Può o deve l'artista trepidamente prevedere e quasi divinare quali emozioni susciterà la sua opera (conversioni, perdizioni, smarrimenti, esaltazioni, turbamenti, depressioni ecc.) e quindi adoperarsi in qualche modo per evitare ipotetici fraintendimenti e disguidi?

In alcuni casi si potrà certo far notare all'artista che, dalla sua opera, ne è derivato del male, ed eventualmente invitarlo a desistere, ma non si potrà certo impedirgli forzatamente la libera espressione artistica (se questa è veramente tale, e non nasconde altri fini, facilmente evidenziabili). In altri casi, estremi, si potrà anche ricorrere a *censure giuridiche* (... ma quanti innocenti capolavori sono stati censurati in passato?). Di là dai casi singoli però, noi dobbiamo chiarire bene la questione nei suoi principi.

LE SUGGERIMENTI DEL PUBBLICO, LA FORMAZIONE DEL GUSTO E LA CAPACITÀ INTERPRETATIVA

Molti incidenti e malintesi potrebbero essere evitati intanto a livello di *educazione estetica*. L'affinamento del proprio gusto, la capacità di provare sensazioni disinteressate (il che presuppone una maturità psico-sentimentale di fondo), la conoscenza delle tecniche artistiche e degli elementi dell'arte (ispirazione, creazione, imitazione, riproduzione ecc.), la conoscenza soprattutto della personalità dell'artista (*chi* è colui che mi vuole propinare queste «belle opere»?), sono tutti fattori fondamentali per la formazione di un giudizio, ovvero per la corretta fruizione dell'opera.

Conoscendo lo *stile* di un'artista e conoscendo le esigenze di uno specifico genere artistico, sarò nel contempo in grado di bene interpretare una data opera. Lo spettatore deve anche imparare a rivivere quei sentimenti che l'artista ha voluto trasmettere e deve imparare a mettersi dal punto di vista dell'autore, pur facendolo *proprio*. Lo spettatore può e deve anche dissentire, ma non ogni

opera d'arte è fatta proprio per tutti: l'opera aspira certamente ad un *consenso universale*, ma non può pretenderlo in modo assoluto, ossia fuori delle condizioni storico-ambientali nelle quali è stata prodotta, fuori delle legittime critiche del pubblico e fuori dell'interpretazione dei singoli fruitori.

Il lettore dell'opera d'arte, per ben godersela, deve parimenti *ben interpretarla* e compiere un lavoro di *eticizzazione personale*. In pratica: io voglio certamente subire l'ascendente della bellezza che l'artista mi propone, e mi abbandono allora ad essa senza riserve di emozioni, ma mi rifiuto però di subire l'ascendente di un'arte che *calcola i propri mezzi di suggestione* per captare il mio subconscio (vedi ad esempio i famosi «persuasori occulti», la disonestà di tanta «artistica» pubblicità ecc.) e resisto ad un'emozione che altri vogliono surrettiziamente *impormi*, anziché sinceramente *propormi*.

Ma cosa succede quando, data la corretta rievocazione estetica del lettore, un'opera lo *provoca* così tanto da condurlo in prossimità del male? Va ribadito che nella vera opera d'arte non può esservi immoralità e che comunque il peccato è sempre un affare di *coscienza* e di *spirito* e non può appartenere alla *materialità* di alcun oggetto. Il male è quello che commetto io, quello che esce dal mio cuore, e non quello che vedo rappresentato in un'opera. L'opera d'arte non può propugnare disvalori, se vuole rimanere arte e non ridursi ad «opera artigianale», a manufatto *genericamente estetico* (se qualsiasi «fare» umano è pur sempre *creativo*, non ogni «fare» diventa «arte»!).

Va poi considerato anche il caso in cui, nell'interpretare una vera opera d'arte, subentri invece una *malafede* del lettore, del fruitore, dello spettatore: qui l'individuo si *auto-suggerisce in direzione del male* perché semplicemente *vuole* suggestionarsi! Qui si gode di nascosto, con vergogna e sensi di colpa, con coscienza claudicante, con incapacità estetica; per poi attribuire magari all'opera, all'artista o a chicchessia, «etichette di immoralità». Ma se uno non è in grado di essere *attore protagonista* nel processo artistico (con le sue possibili catarsi), farà bene ad evitarla, o farà

bene ad evitare certi generi di opere, per non sciupare e deturpare il bello che vede.

Nella rievocazione *immoralmente* suggestiva, il lettore (il pubblico), in fondo, non cerca davvero l'arte e il bello, ma solo *si serve* dei poteri dell'arte, facendo dell'artista un «mago» che lo appaghi e che lo indirizzi verso orizzonti e finalità *non estetiche*.

La vera opera d'arte è come un libro qualsiasi: indifeso, ignaro delle mani nelle quali finirà, pronto al dileggio, all'incomprensione, all'offesa, alla condanna. Il biblico *Cantico dei Cantici* ad esempio, oltretutto libro sacro, è anche altissima opera poetica: ora, se posto in mano al santo, può essere fonte di ispirazione per quel capolavoro che è il *Cantico Espiritual* di san Giovanni della Croce; se posto in mano all'asceta, può essere incentivo all'unione mistica col divino; se posto in mano ad un adulto debole, può procurare dei turbamenti per le *allegorie erotiche* in esso contenute; se posto in mano al bimbo, può trasformarsi in alimento di inutili sogni e fuorvianti immaginazioni, e così via. Ecco quante diverse interpretazioni e letture possono darsi di una medesima opera d'arte!

Ma torniamo al caso specifico della rievocazione suggestiva, ovvero dicasi dell'*interpretazione non-estetica dell'arte*, per far notare che il relativo fruitore sarà portato a servirsi, di norma, di opere minori, di arte facile, cioè di facile reperimento, interpretazione e manipolazione; arte economica, tendenziosa, seriale, disimpegnata, divertente, erotizzante ecc. Tutti caratteri questi che fanno sospettare circa l'*autenticità* dell'opera d'arte.

Tecnologie di riproduzione a basso costo, professionisti che la diffondono e propugnano su scala mondiale, permettono ormai a troppa «pseudo-arte» di raggiungere tutti coloro che sono in cerca di *sollecitazioni istintuali*, senza troppe esigenze culturali, filosofiche e religiose (campi invece con i quali l'arte ha parecchie cose in comune)! Ma qui, ormai, siamo evidentemente fuori del campo dell'arte, perché non ci sono più artisti e critici e contemplatori, ma solo: a) *artigiani astuti*, b) *scaltri commercianti*, c) *poveri consumatori*.

Bibliografia

G. W. BERTRAM, *Arte. Un'introduzione filosofica*, Torino 2008.

G. CHIMIRRI, *L'arte spiegata a tutti. Il senso spirituale della bellezza*, Milano 2009.

B. CROCE, *Breviario di estetica*, Bari 1982.

P. EMANUELE - A. PLEBE, *Manuale di estetica*, Bari 1988.

L. FABRO, *Arte torna arte*, Torino 1999.

E. FRANZINI - M. MAZZOCUT-MIS, *Estetica*, Milano 1998.

M. MODICA, *Che cos'è l'estetica*, Roma 2005.

L. PAREYSON, *Estetica*, Milano 2002.

Giovanni Chimirri, è nato a Legnano (MI) nel 1959. Ha studiato in varie università di Roma conseguendo tre lauree. Collabora stabilmente con riviste specializzate e istituti di ricerca ed è membro dell'«Associazione teologica italiana per lo studio della morale» (ATISM) e dell'«Associazione docenti italiani di filosofia» (ADIF). Ha pubblicato una ventina di libri, tra i quali ricordiamo: *Psicologia del corpo* (2004), *Capire la religione* (2005), *Libertà dell'ateo e libertà del cristiano* (2008), *Siamo tutti filosofi* (2010).

Diventare anziani: un destino o un compito?

Maria Teresa Russo

1. DALLA FISILOGIA DELLA VECCHIAIA ALL'ETICA DELL'ANZIANO

In una delle lunette della volta della chiesa di S. Francesco ad Arezzo, Piero della Francesca ha dipinto un soggetto poco frequentato nella storia dell'arte. Si tratta della scena che rappresenta la morte di Adamo, seguita dalla sua sepoltura. Circondato dai figli e da un'anziana Eva che si regge ad un bastone, un Adamo canuto adagiato su un legno, con sullo sfondo il paradiso terrestre perduto per sempre, sembra lasciare ai discendenti le sue ultime volontà. La disposizione prospettica dei personaggi, i loro sguardi fissi sul vecchio Adamo, che sembra invece rivolgersi ad un altrove indefinibile danno alla scena una compostezza ed un'aria di sospensione sorprendenti. Il vigore del corpo seminudo della figura di spalle, che in primo piano si appoggia ad un ramo contrasta con la decadenza dei corpi sfioriti di Adamo e di Eva. Piero della Francesca, che, come gran parte degli artisti rinascimentali, si avvaleva di fonti teologiche, ha voluto raffigurare una verità antropologica e teologica assieme: non c'è morte senza vita e i legni che reggono sia Adamo che Eva sono fatti dello stesso legno su cui si appoggia lievemente il giovane vigoroso. È il simbolo del legno di cui sarà fatta la croce, di cui l'intero ciclo di affreschi ripercorre la parabola, dall'albero del paradiso terrestre fino a Costantino e al ritrovamento da parte di Eracleo: patibolo e trofeo, simbolo di morte eppure di vita.

Nella storia biblica, Adamo è il primo uomo che ha conosciuto la morte, quella che chiameremmo *naturale* ed è il primo uomo che ha cono-

sciuto la vecchiaia. L'affresco riflette una visione del mondo, dove l'esistenza umana è considerata parte di un disegno più ampio, nella quale vita e morte non sono semplici eventi naturali, ma esperienze morali, *luoghi* dove anche le cose materiali - il legno in questo caso - partecipano di un significato profondo, umano e divino allo stesso tempo. Qui il pittore ha rappresentato non la fine di qualcosa, ma il suo compimento, che avviene non come parabola dialettica di tesi e antitesi e neppure come evoluzione necessaria dal peggio al meglio. C'è un intreccio misterioso tra disegno universale e libertà umana, dove l'individuo non è annullato: è *in carne e ossa*, singolo, concreto, ma anche proiettato oltre i limiti di se stesso. In questo gioco di finito e infinito, avviene l'incontro con l'altro, in cui il dolore, la vecchiaia e persino la morte non sono un semplice destino universale, ma occasione di esercizio morale della compassione. Nell'affresco, lo sguardo dei figli fisso sul padre, il gesto premuroso di Eva che sostiene la testa di Adamo morente rappresentano molto di più della condivisione di una sorte comune, come indicherebbe il noto e rassegnato sillogismo "tutti gli uomini sono mortali...dunque". Sono il riflesso di libertà che s'incontrano perché orientate allo stesso progetto, gesti di compagni di viaggio di un itinerario condiviso, anche se non conosciuto per intero.

È legittimo chiedersi quanto ci resti della visione del mondo rappresentata da Piero della Francesca, che oltre a far ricorso alla sua immaginazione ha proiettato nell'affresco un atteggiamento esistenziale e socialmente condiviso. Oggi non solo rischiano di sfuggirci quei simboli, ma

anche i contenuti ai quali quei simboli rimandano. Più che l'ignoranza della storia narrata e lo stacco temporale, ci tiene lontani, dalla comprensione profonda delle scene, la distanza morale. Eppure, forse per effetto del gadameriano "circolo ermeneutico"¹, anche l'uomo d'oggi che non comprende del tutto resta affascinato e come attratto in un'orbita, un po' estranea ma comunque magnetica. È come se quel mondo quasi ignoto esercitasse un oscuro richiamo e chiedesse di essere esplorato, forse perché porta in sé la risposta a qualche domanda inespressa. In un'epoca dove la biologia e la medicina rischiano di perdere l'originaria apertura all'umano, sotto il dominio della statistica e della tecnica, sentiamo il profondo bisogno di una visione del mondo che non riduca le esperienze umane - della nascita, dell'invecchiamento, della morte - a semplici fatti naturali, misurabili, controllabili, eliminabili.

Abbiamo necessità di un *supplemento d'anima* che ci induca a riflettere sul *perché* di un'esperienza, a conoscerne le cause ultime e non solo a chiederci *come* la si può evitare o *come* ridurre gli effetti secondari e con *quanta* percentuale di riuscita. Se il dato statistico è in grado di anticipare che una persona su due ha la possibilità di ammalarsi o di guarire, questo non mi è di conforto perché non mi assegna con certezza all'uno all'altro campione; se la scienza biomedica possiede i mezzi per ritardare l'invecchiamento in modo molto più efficace che in passato, risulta sempre inevitabile, prima o dopo, l'appuntamento con la senescenza. Insomma, il maggiore potere di controllo sul *come* non mi dispensa né mi assolve dal compito della domanda sul *perché*, anzi la rende forse più drammatica e urgente.

Riferendoci in particolare all'esperienza dell'invecchiamento, appare diffusa la tendenza a considerarla come un concetto astratto - "la vecchiaia" -, sempre più oggetto dello sguardo distaccato del sociologo o del geriatra. Invece, così come "la giovinezza" non è una categoria definibile e riconoscibile per caratteristiche e preferenze, ma solo - e forse ormai neppure

- un concetto anagrafico, la stessa cosa si può dire della vecchiaia. Con un'aggravante: mentre nessuno si attarda a descrivere la fisiologia della giovinezza, che di per sé coincide con la pienezza della vita, si abbonda invece nei trattati di fisiologia della vecchiaia, che appare sempre nella prospettiva della perdita e della sottrazione, sconfinando spesso e volentieri nella patologia. In epoca di salutismo, è divenuto molto più arduo distinguere il confine tra normale e patologico. Se avere un fisico scattante e tonico è ormai una norma e quasi un dovere, anche la minima perdita di agilità risulta un sintomo allarmante. In epoca di efficientismo e di concezione estetizzante della salute, anche una prestazione intellettuale leggermente al di sotto della media o la più piccola ruga reclamano un intervento medico.

In altri termini, oggi c'è troppa *fisiologia e patologia della vecchiaia*, mentre manca una vera e propria *scienza della cura dell'anziano*. L'attenzione si concentra prevalentemente sulla vecchiaia considerata quasi come un'entità nosologica; punta al sintomo, al *come* e al *quando* del cambiamento, mentre mostra uno scarso interesse al *per quale scopo*, ossia al significato autentico e profondo che l'esperienza comporta per la persona considerata nella sua singolarità. D'altro canto, anche l'approccio psicologico affronta la vecchiaia fondamentalmente come un disagio da risolvere nelle sue valenze di ansia o di depressione, condividendo con il modello clinico la considerazione del malato come essere *man-cante*, che è necessario reintegrare in qualcosa. Né l'uno né l'altro approccio favoriscono che l'anziano si interroghi sul significato dell'esperienza che sta vivendo: nel primo tutte le energie sono monopolizzate dallo sforzo di risolvere tecnicamente la malattia e dalla ricerca di soluzioni operative il più possibile rapide ed efficaci; nel secondo qualsiasi inquietudine è interpretata come un preoccupante segnale d'allarme, spia di qualcosa di negativo che va soppresso in vista del recupero dell'equilibrio psicologico.

Una scienza della cura dell'anziano ha invece come premessa una visione unitaria della per-

sona e si caratterizza anche come *cura di sé*, nel senso profondo che i Greci davano a questo termine, che era quello di etica. Sarà pertanto inseparabile da una riflessione sul significato che l'invecchiare assume nel progetto di vita buona, sulla relazione che instaura con la propria libertà. Se non si è liberi *di fronte* alla vecchiaia, giacché non si è liberi di non invecchiare, si è tuttavia liberi *nella* vecchiaia, ossia capaci di reagire ed atteggiarsi in un modo o in un altro. Grazie alla sua *eccentricità*², l'essere umano quando invecchia, a differenza dell'animale, può mantenere in sé contemporaneamente due dinamiche contraddittorie: il decadimento biologico e il perfezionamento della vita, la percezione del carattere erosivo del tempo e la consapevolezza della durata, nella quale la propria biografia continua ad essere scritta e narrata.

2. LE PROVE DELLA PASSIVITÀ E LA PAZIENZA DELL'ANZIANO

-“Professor Borg, lei almeno sa qual è il primo dovere di un medico?”

È la domanda insistente di un severo commissario d'esame che incalza l'anziano professor Isak Borg, tornato in sogno sui banchi di università.

“Sì, certo...mi lasci riflettere.

-Rifletta.

-Il dovere di un medico...il primo dovere...è quello...Che strano! Non lo ricordo più!

-Il primo dovere di un medico è chiedere perdono”.

Il film *Il posto delle fragole* del regista Ingmar Bergman, si può definire un'autentica lezione di etica dell'anziano³. Il protagonista, il settantottenne professor Isak Borg, in procinto di ricevere un riconoscimento per i cinquant'anni della la stima di chi lo conosce solo superficialmente -“Ecco qui il milui il gestore del distributore di benzina - egli si è costruito una cinica filosofia della vita, creando una profonda distanza tra sé e gli altri:

“I nostri rapporti col prossimo si limitano per la maggior parte al pettegolezzo e ad una sterile critica del suo comportamento. Questa constatazione mi ha lentamente portato ad isolarmi dalla cosiddetta vita sociale e quotidiana. Le mie giornate trascorrono in solitudine”.

Neppure gli affetti familiari vengono a riempire il vuoto creato dal protagonista, per il quale il regista ha scelto un nome simbolico: “Is”, ghiaccio e “Borg”, fortezza. Freddi i rapporti con l'anziana madre e ancora più distanti quelli con il figlio e la nuora Marianne, che non esita a rimproverargli la sua condotta:

“Lei non è altro che un vecchio egoista. Non ha riguardo per nessuno. In vita sua non ha mai ascoltato che se stesso. Si cela dietro una maschera, un paravento di bonarietà dai modi molto raffinati, ma è solo un perfetto egoista. Anche se tutti la definiscono un amico dell'umanità, noi che la conosciamo da vicino sappiamo chi è e non ci può ingannare”.

L'esperienza di tre sogni inquietanti - l'immagine di una carrozza da cui cade una bara che, scoperciandosi, rivela al professore il cadavere di se stesso, la commissione d'esame che lo interroga giudicandolo alla fine incompetente, il tradimento da parte della moglie - sono per l'anziano medico il motivo di una crisi profonda: “È come se stessi cercando di dire qualcosa a me stesso, qualcosa che non voglio udire quando sono sveglio. Che sono morto, pur essendo vivo”.

Ideato da un Bergman trentasettenne, il film ha una stretta relazione con un altro capolavoro del regista, scritto e diretto l'anno precedente, *Il settimo sigillo*, dove con toni diversi egli affronta lo stesso tema: il bilancio della propria esistenza in vista della fine. Motivo chiave del film è un versetto dell'*Apocalisse* di S. Giovanni da cui è tratto il titolo: “Quando l'Agnello aprì il settimo sigillo, si fece silenzio in cielo per circa mezz'ora”⁴. La *mezz'ora* è il tempo dell'attesa paziente di Dio: un tempo cosmico, ma anche il tempo concesso

singularmente ad ogni uomo, perché prima della morte possa scoprire il senso della vita. Il protagonista questa volta non è un anziano, ma il giovane cavaliere Antonius Block, che di ritorno dalla Crociata, tormentato da dubbi e incertezze sul senso della vita, s'imbatte in un personaggio pallido e incappucciato. È la Morte che è venuta a prenderlo. Da lei però il cavaliere ottiene la possibilità di rinviare la fine, giocando una partita a scacchi, in modo da avere la possibilità di compiere “un'ultima azione che abbia un senso”.

In entrambi i film il tema della morte e quello della ricerca del significato della vita sono strettamente uniti e in entrambi richiedono un percorso che potremmo definire *ascetico*, di purificazione e di risalita, in cui il tempo ha un valore essenziale. Il cavaliere Block ha avuto poco tempo e ne chiede ancora, per poter compiere una buona azione prima di morire:

“Ho passato la vita a far la guerra, ad andare a caccia, ad agitarmi, a parlare senza senno, senza ragione. Un vuoto! Lo dico senza amarezza e senza vergognarmene, perché lo so che la vita della maggior parte della gente è tale. Ma ora voglio utilizzare il respiro che mi sarà concesso per un'azione utile”⁵.

Il medico Borg, invece, ha avuto tanto tempo dietro di sé, molti anni di vita, ma ha bisogno di riscattarli dalla morte interiore che lo domina. Il confronto dell'esistenza con il bene è dominante in ambedue le vicende. Ne *Il settimo sigillo*, con accenti più esplicitamente religiosi, il viaggio interiore si realizza grazie all'agire, la buona azione da compiere; ne *Il posto delle fragole*, il tema di fondo è il perdono, quello che nella domanda dell'esaminatore è espresso come “il primo dovere di un medico”, dovere che il medico Borg ha dimenticato. Perdonare e farsi perdonare risultano inseparabili nel cammino che egli compie a ritroso nella sua vita, per recuperare gli affetti perduti. Non è un caso che, una volta completato il percorso, l'ultima scena del film sia quella di un ricordo d'infanzia, una scena calda e serena, che attesta l'avvenuta riconciliazione con il passato.

Sperimentare l'invecchiamento comporta sempre, più o meno esplicitamente, un atteggiamento di bilancio, che è un giudizio sulla qualità della propria vita trascorsa e un interrogativo sul senso del proprio futuro. Perché l'esperienza della senescenza diventi significativa, bisogna ricordare la definizione di V. Frankl per cui “significativo” vuol dire “pieno di compiti”⁶. Solo intendendo la sua nuova situazione come un compito, l'anziano può attivare la sua libertà, la capacità di rispondere e di farsi carico. Più che il tempo della perdita, la vecchiaia allora rappresenta il tempo per nuovi compiti, sicuramente diversi da quelli precedenti, ma ugualmente importanti. Cura di sé, in questa prospettiva, significa innanzitutto capacità di farsi carico di se stessi, delle proprie disattenzioni e dei propri eventuali errori, ma anche delle propria vita buona, per ricavarne compiti in termini di perdono e di gratitudine. Significa anche riconoscere che la passività del corpo, così come viene quotidianamente sperimentata, da semplice ostacolo alla propria libertà può trasformarsi nell'occasione di accedere al bene morale della pazienza, quindi in esercizio di libertà. È evidente, infatti, che la libertà dell'anziano si trova di fronte a delle prove: la prova del tempo, la prova dell'alterità, la prova del desiderio⁷, che contribuiscono in pari misura a rendere questa età della vita fragile eppure preziosa.

3. LA PROVA DEL TEMPO

La prima banale constatazione che affiora se si osserva un anziano è la duplice azione, logorante e trasformante, esercitata dal tempo sul suo corpo. D'altro canto, ad uno sguardo più attento ci si rende conto che delle due coordinate che caratterizzano il nostro modo di abitare il mondo -il tempo e lo spazio- nell'anziano la prima ha assoluta priorità sulla seconda. Jean Améry, che ha dedicato alla vecchiaia un saggio lucido ed efficace, ma anche di un pessimismo pervasivo e totale, la descrive come un progressivo processo di *de-spazializzazione*, per cui si riduce lo spa-

zio-mondo e ci si raggomitola nel proprio tempo⁸.

Nel giovane il tempo è interamente proiettato nello spazio, mentre l'anziano diviene tutto tempo, tempo vissuto, “fascio di tempo o una massa stratificata di tempo”⁹. Quando si giudica il giovane come uno che “ha tanto tempo davanti a sé”, si intende, in realtà, che il suo tempo è proiettato all'esterno, su uno spazio, il mondo, che “gli si schiude davanti”, che appare aperto alla conquista e all'azione. Per l'anziano, invece, il tempo si concentra tutto in se stesso, ritirandosi dallo spazio, che appare sempre più ridotto, anche perché il corpo costituisce una barriera per abitare il mondo. Per il giovane, il tempo è tempo-spazio, ossia futuro, per l'anziano, invece, il tempo è tempo-tempo, tempo ripiegato su se stesso. “Essere vecchi o anche solo percepire che s'invecchia, significa avere il tempo nel corpo (...). Essere giovani equivale a gettare il corpo nel tempo, che *non* è tempo bensì vita, mondo, spazio”¹⁰.

Per Améry, questa progressiva *de-spazializzazione* che avviene nell'anziano non sarebbe che una specie di inizio di morte, momento in cui egli verrà privato totalmente e radicalmente di ogni spazio possibile. Il tempo della vecchiaia diventerebbe, dunque, una semplice attesa della morte la quale, considerata da Améry come “la negazione di qualsivoglia evento”, rende insensata e inutile ogni tipo di speranza. Da qui l'illusione dell'anziano di *invertire il tempo*¹¹, tentare di cambiarne il corso per mezzo dei pentimenti, delle rimuginazioni, dei rimpianti, ma inutilmente, perché l'irreversibilità del tempo non ammette arresti o modifiche.

Se la descrizione riportata dal filosofo francese risponde a verità, l'esito invece risulta discutibile. Dal processo di *de-spazializzazione*, infatti, si può trarre una conclusione esattamente opposta, nella quale ci sono di aiuto le note considerazioni che nel 1859 H. Bergson faceva sulla distinzione tra tempo e durata¹². Considerando il tempo della coscienza come durata, cioè tempo privo di spazio in cui i vissuti sono intimamente compenetrati l'uno nell'altro e non giustapposti, egli concludeva che la coscienza è qualitativa-

mente distinta dalla materia. Essa è il regno della libertà dello spirito, dove l'agire non è sottomesso alla necessità, per cui si sottrae all'analisi quantitativa e al determinismo. Ciò significa che quanto più si aderisce al tempo quantitativo - dettato dai ritmi dei cicli naturali, della produzione, della scienza: quelli che potremmo definire del *fare* - tanto più si vive alla superficie di se stessi, perché l'io si frammenta proiettandosi nello spazio omogeneo. Il pericolo è l'automatismo, l'abitudine, la condotta da *io-fantasma* che non si possiede ed è *agito* piuttosto che agire. Quanto più, invece, si aderisce alla durata - attraverso gli atti dell'interiorizzazione, della riflessione: quelli che potremmo definire dell'*agire* -, tanto più si vive in profondità un'esistenza autentica, come se ci si ricollocasse alla presenza di se stessi. Se la durata - tempo privo di spazio - è il tempo dell'anima, più si vive nella durata, più si conduce un'esistenza libera e originale, come se si sollevasse il velo che si interpone tra noi e la nostra coscienza.

Da queste riflessioni si può concludere che il ritirarsi dell'anziano dallo spazio per *raggomitolarsi* nel tempo¹³, lungi dal rappresentare lo scacco della vera vita, è da intendersi come una maturazione della libertà, quasi una forma di rivincita sulla passività, che consente allo spirito di dilatarsi e di affermarsi con maggiore forza. Spingendoci più in là ed avendo cura di evitare il rischio del dualismo, si potrebbe interpretare la *de-spazializzazione* non tanto come un presagio di morte, ma come un assaggio di immortalità. Questo spiegherebbe come mai spesso l'anziano abbia un atteggiamento più distaccato e pacato nei confronti della morte rispetto al giovane che, pur sentendola lontana, vi pensa con timore ed inquietudine.

Tali considerazioni, tuttavia, non esprimono che una possibilità: è necessario, infatti, un lavoro su di sé da parte dell'anziano per sostenere con successo la prova del tempo, vincendo la tentazione di ostinarsi a restare aggrappato al possesso di un mondo sempre più difficile da abitare a causa dei limiti fisici. Il filosofo Ricoeur ha usato, pur non applicandola a questo contesto, la felice espressione di “educazione alla coerenza

narrativa”¹⁴, intendendo con essa la capacità “di raccontare la stessa storia”, ossia di mantenersi fedeli a se stessi nel tempo. Nei romanzi, la coerenza narrativa di un personaggio è data dalla combinazione della concordanza dell'intreccio con la discordanza delle peripezie e dei colpi di scena che egli subisce, ma che non impediscono di coglierne l'identità attraverso i cambiamenti. Così l'anziano sostiene la prova del tempo se è capace di far fronte alla difficoltà della riduzione del mondo mantenendo la coerenza con la propria biografia ed utilizzando la memoria del passato - spesso più vivida di quella a breve termine - come occasione per *ricapitolare* piuttosto che per rimuginare, per riordinare priorità piuttosto che per rimpiangerle. Si tratta di coltivare uno *sguardo retrospettivo*¹⁵ che non si limiti alla rievocazione, ma che diventi rielaborazione sia delle esperienze dolorose che delle gioie.

Il dolore procurato e quello ricevuto rappresentano forse il punto più delicato di questo lavoro, perché possono trasformare l'interiorità dell'anziano in un serbatoio di amarezza. Il compito che si presenta è allora quello di *alleggerire* la memoria, convertendo lo sguardo retrospettivo in *sguardo paziente* e in sguardo *compassionevole*, capace di riconoscere in quei dolori non solo un destino inevitabile, ma l'enigma di una fragilità che pure si è trasformata in occasione di crescita grazie all'esercizio del perdono. “Quelle liquide lacrime che hai versate - recita poeticamente Shakespeare - /ritorneranno trasformate in perle/riceverai dal prestito un interesse/di dieci volte più felicità”¹⁶.

Questo lavoro consente di valorizzare l'oblio, la volontà di non ricordare quanto ormai il perdono ha dissolto, prova di una temporalità che non si avvolge su se stessa in un eterno ritorno, ma possiede un inizio, un compimento e una fine, come parabola della libertà e non della necessità.

In questo modo l'anziano non diviene prigioniero del tempo, ma suo signore, perché la maggiore profondità del suo mondo interiore gli offre l'occasione per un nuovo sguardo sulla realtà, come descrive Romano Guardini:

“Le cose e gli avvenimenti della vita immediata perdono la loro urgenza. La violenza con la quale essi pretendono di occupare lo spazio dei pensieri, la sensibilità del cuore, si affievolisce. Molto di quanto gli sembrava avesse enorme importanza perde il suo peso; altre cose che egli aveva ritenuto irrilevanti aumentano di serietà e di intensità. I pesi si modificano e si manifestano nuovi criteri”¹⁷.

4. LA PROVA DELL'ALTERITÀ

Il secondo banco di prova che chiede alla libertà dell'anziano di trasformare la passività in pazienza è costituito dall'alterità. La prima alterità è quella interna a se stessi, quel “sé come un altro” che occorre riconoscere e accettare, nonostante l'estraneità che può provocare. La vecchiaia produce sempre soprassalto e stupore, perché, come afferma Proust, “di tutti i fatti reali, è forse quello di cui conserviamo più a lungo, nel corso della nostra vita, un concetto puramente astratto, guardando i calendari, mettendo la data alle nostre lettere, vedendo sposarsi i nostri amici, i figli dei nostri amici, senza capire, sia per paura che per pigrizia, che cosa significhi”. Paura e pigrizia che ci portano a considerare lontano l'evento vecchiaia, così come si giudica lontano l'evento della morte¹⁸.

Divenire consapevoli e prendere sul serio il proprio invecchiamento comporta sempre il passaggio da una verità generale, *tutti invecchiano*, ad una concreta, che riguarda se stessi, *io sto invecchiando*. Un passaggio, come nota Jan-kélévitch trattando della morte, che ha diverse tappe, che vanno dal concetto astratto all'avvenimento effettivo, poi al coinvolgimento personale e infine alla prossimità:¹⁹

“Come l'indifferente scopre improvvisamente la personalità di un vicino che salutava distrattamente da anni, o come il passante diventa improvvisamente sensibile alla bellezza di una piazza che attraversa tutti i giorni senza

neanche guardarla, o come il passante, su quel paesaggio visto mille volte, getta all'improvviso uno sguardo nuovo, così l'uomo che invecchia si rende conto un bel mattino della crudele realtà; un bel mattino nota quel viso grinzoso che è il suo e ch'egli guardava fino a quel momento distrattamente; esamina pensosamente, accuratamente il segno precursore; considera in silenzio il viso grinzoso come se non l'avesse mai visto, come se lo vedesse oggi per la prima volta! E in effetti egli scopre la verità, in certo modo, per la prima volta...egli scopre a sua volta e per proprio conto ciò che gli uomini hanno saputo da sempre²⁰.

Il primo *altro* da accettare è dunque il proprio corpo, che si modifica, divenendo estraneo. Lo specchio è allora lo spettatore del conflitto tra la percezione di sé vissuta dall'interno e l'immagine del nostro corpo vista dal di fuori: "allora improvvisamente s'impone il terrore per il fatto che siamo io e non-io e che in quanto io-non-io possiamo mettere in discussione il nostro io abituale"²¹. La vecchiaia introduce un'ambiguità nel rapporto con il proprio corpo: si è sempre più concentrati su di esso eppure simultaneamente sempre più estraniati. Esiste un problema di riconoscimento di se stessi, che non è una questione puramente cognitiva, ma chiama in causa la disponibilità ad accettare il cambiamento.

Améry osserva felicemente che mentre il giovane è se stesso *senza* e *con* il proprio corpo, l'anziano è se stesso *attraverso* e *contro* il proprio corpo²². L'essere giovani significa, infatti, sapere di poter contare sul proprio corpo, che quindi "passa sotto silenzio": è, in un certo senso, *trasparente*. L'anziano, invece, si accorge di invecchiare proprio attraverso il decadimento del proprio corpo, che diventa *opaco*: gli impedisce di abitare il mondo e non è più percepito come il mediatore adeguato della propria identità. È il senso di estraneità espresso con efficacia dall'autore de *Il Gattopardo*, quando descrive i sentimenti che il protagonista, ormai prossimo alla fine, prova guardandosi allo specchio:

"Don Fabrizio si guardò nello specchio dell'armadio: riconobbe più il proprio vestito che se stesso: altissimo, allampanato, con le guancie infossate, la barba lunga di tre giorni (...). Perché mai Dio voleva che nessuno morisse con la propria faccia?"²³.

La seconda alterità da affrontare è quella dell'altro, il cui sguardo può posarsi sull'anziano con stupore, perché gli effetti del tempo comportano una difficoltà nel riconoscimento²⁴. A questo aspetto Proust ha dedicato pagine memorabili, quando descrive l'incontro avvenuto dopo molti anni con gli amici nel salotto dei principi Guermantes, che si trasforma così in "un teatrino di marionette immerse nei colori immateriali degli anni, di marionette che esteriorizzavano il Tempo: il Tempo che d'ordinario non è visitabile, che per diventar tale va in cerca di corpi e che, dovunque li incontra, se ne impossessa per mostrar loro la propria lanterna magica"²⁵.

Il ricevimento a cui partecipa è l'occasione per riflettere su quel rapporto tra presente e passato che è l'aspetto chiave della sua *ricerca del tempo perduto*.

"Un ricevimento come quello in cui mi trovavo costituiva qualcosa di molto più prezioso d'una rappresentazione del passato, offrendomi tutte le immagini successive, e che non avevo osservate, che separavano il passato dal presente, o, meglio, il rapporto tra il presente e il passato; era qualcosa di simile a ciò che, un tempo, si sarebbe detta una 'veduta ottica', una veduta ottica degli anni, però: la visione non di un monumento, ma di una persona collocata nella prospettiva deformante del Tempo"²⁶.

Il *tempo ritrovato* è allora quel tempo di cui il protagonista si riappropria, riconoscendo che quell'azione esercitata sugli altri è stata esercitata anche su se stesso, che ha subito la stessa trasformazione. Forse allora l'invecchiamento diventa un'occasione preziosa per toccare con mano quella dialettica tra essere identico a sé e

diventare un altro, tra *ipseità* e *medesimezza*²⁷ che rivela la complessità e la ricchezza della persona: "così ci si rende conto d'aver seguito la stessa legge di tali creature, talmente trasformatesi da non rassomigliar più - senza aver cessato d'essere -, anzi, proprio perché non hanno cessato d'essere - a quel che di loro avevamo visto un giorno"²⁸.

Anche se la descrizione del riconoscimento reciproco nel "teatrino di marionette" appare a tratti impietosa, la conclusione che Proust ne trae è invece positiva. Aver preso atto "che la nostra vita si svolge ormai in un mondo nuovo" significa per l'anziano anche riuscire a liberarsi dal fascino dell'apparire, soggetto al logoramento del tempo, per appropriarsi di una bellezza più solida e autentica:

"comprendevo cosa significassero la morte, l'amore, i godimenti dello spirito, l'utilità del dolore, la vocazione. Poiché, se i nomi avevano per me perduto qualcosa della loro individualità, le parole mi rivelavano per intero il loro senso. La bellezza delle immagini è situata dietro gli oggetti, quella delle idee davanti. Dimodochè la prima cessa di farci meravigliare appena li abbiamo raggiunti, ma la seconda possiamo comprenderla solo quando li abbiamo sorpassati"²⁹.

La relazione con l'altro per l'anziano è anche segnata da quella dipendenza, che sembra in contrasto con l'autonomia e pertanto in opposizione con la realizzazione della propria vita. Una visione individualistica della società e un'idea contrattualistica dei rapporti interpersonali può indurre a considerare la mancanza di autonomia come frustrante e addirittura indegna di un essere umano. Felicemente, A.MacIntyre ha invece sottolineato come la maturità di una persona consista da una parte nella conquista dell'indipendenza razionale, ossia dell'autonomia di giudizio e della capacità di gerarchizzare i desideri, dall'altra nel riconoscimento di quella dipendenza, che nelle situazioni quotidiane si verifica a vari livelli. Non solo i rapporti familiari

ed educativi, ma anche quelli amicali e quelli di comunità più ampie richiedono le cosiddette virtù della *dipendenza riconosciuta* - la gratitudine, la generosità, la compassione - che rispondono alla natura stessa dell'uomo, essere bisognoso di cura e capace di dono di sé³⁰.

5. LA PROVA DEL DESIDERIO

Nel romanzo incompiuto di Italo Svevo, *Il vegliardo*, il protagonista, stanco di scrivere, in procinto di coricarsi, non riesce a trattenere una risata. La moglie accanto a lui, sentendolo, gli domanda che cosa abbia da ridere. Egli risponde di aver pensato che se fosse venuto il diavolo a proporgli il baratto della sua anima in cambio della soddisfazione di un desiderio, non avrebbe saputo cosa chiedere³¹.

La prova del desiderio si presenta all'anziano quando confrontandosi con il proprio futuro ne ricava timore o sensazione d'impotenza. È proprio questo timore il grande nemico del desiderio, l'incertezza nel proiettare in avanti la libertà di agire, avvertendo un'oscura minaccia per i propri sogni. Il rischio è la resa della libertà, varcando quella soglia critica che fa entrare nella dimensione dell'*ormai*, che ha porte e finestre chiuse all'iniziativa e al progetto.

La prima minaccia deriva proprio dal corpo, che si percepisce come non più disposto ad assecondare la volontà di fare e di intervenire. L'ingresso nella dimensione dell'*ormai* rischia di condurre l'anziano a considerare il suo corpo esclusivamente come *luogo del limite* e *luogo del sintomo*, polo aggregante delle attenzioni, tema preferito di conversazione, ulteriore fattore di distanziamento da chi anziano non è e trascorre la propria vita proiettato verso l'esterno piuttosto che su stesso. Nota il filosofo Jankélévitch:

"L'invecchiamento sviluppa nell'uomo una suscettibilità tutta particolare che lo sensibilizza all'estremo e fa del minimo cambiamento un segno critico, un indizio sospetto, scabroso e infi-

*nitamente gravido di conseguenze. Come il primo dente di latte di un bambino annuncia a tutti i testimoni il vasto avvenire dell'adulto, così il primo capello bianco di un adulto annuncia all'adulto stesso l'avvenire minaccioso della morte*³².

Solo operando una conversione dello sguardo, distogliendolo dal proprio corpo per rivolgerlo agli altri, l'anziano può *recuperare mondo*, ossia fare spazio al desiderio e alla possibilità di progetto³³. Forse non si tratta di un'attività orientata alla trasformazione, ma di quell'altra, non meno indispensabile, che tende a conservare e a trasmettere. L'anziano, in particolare la donna anziana, è da sempre il *custode della dimora*, intesa sia in senso fisico, come casa e luogo degli affetti familiari, che in senso morale come *éthos*, luogo degli autentici beni che configurano i lineamenti interiori della persona. Essendo spesso l'unico membro della famiglia che resta in casa, può fare da contrappeso a quel movimento centrifugo imposto dai ritmi di lavoro, che se esasperato rischia di inaridire gli affetti, perché dirada gli incontri e trasforma il *nido* in luogo di ritrovo di estranei frettolosi. Come custode della tradizione, ha il compito di mostrarne ai giovani non la patina del tempo, ma la freschezza della proposta, che è in grado di resistere all'accelerazione prodotta dal nuovo.

Il timore che venga a mancare il tempo, che è anche paura dell'*incompiuto*, può essere un ulteriore freno al desiderio dell'anziano. Questo atteggiamento si richiama alla fondamentale paura della morte, che solo nella speranza può trovare una risposta adeguata. Nella sua fenomenologia e metafisica della speranza, il filosofo Marcel ha sottolineato come sperare sia caratteristico di chi si trova di fronte ad una prova, quasi prigioniero di una situazione esistenziale e, più che semplicemente reagire ad essa, vi risponde³⁴. Facendo sua l'espressione di Péguy, che considerava la speranza il contrario dell'"anima abituata", ossia l'opposto della passività e della pigrizia³⁵, egli sottolinea che sperare oltrepassa infinitamente l'accettazione o indifferenza stoica ed è invece

inseparabile da quella maturità interiore, propria della pazienza, capace di far fronte alla durata della prova senza ribellarsi o irrigidirsi. Nell'essere paziente innanzitutto con se stesso, l'anziano può assumere la prova come parte di sé: in questo modo, non la subisce soltanto, ma la trasforma creativamente.

*“Colui che spera e che è alle prese con una prova simile ad una forma di prigionia, non tende forse a trattar questa prova, a procedere di fronte ad essa come colui che ch'è paziente con se stesso fa nei confronti di quest'io minore, di quest'io da educare e da guidare, cui bisogna impedire di rattropparsi o di ribellarsi, di emanciparsi prematuramente e indebitamente? Da questo punto, la speranza consisterà nel trattare anzitutto la prova come parte integrante di se stesso, e al contempo destinata a riassorbirsi e a tramutarsi nell'ambito di un determinato processo creativo*³⁶.

Grazie alla speranza, il *paziente* è in grado di “addomesticare” e “fluidificare” la situazione difficile che sfugge al suo dominio, riuscendo ad evitare quel “determinismo interiore paragonabile ad un crampo”³⁷ che, come accade alla persona che resta immobile per non sentir dolore, rischia di cristallizzare i suoi affetti e progetti.

Ben distante dal semplice ottimista, che è solo “uno spettatore dotato d'una vista particolarmente acuta”³⁸ e spesso un parolaio, chi spera mostra un'essenziale disponibilità nei confronti della realtà, la *lascia essere*, senza vincolare il suo assenso ad un cambiamento nei modi e nei tempi che egli desidera.

“ ‘Tutto è perduto per me se non guarisco’, era dapprima tentato d'esclamare il malato, identificando ingenuamente guarigione con salvezza. Dall'istante in cui egli avrà non tanto riconosciuto astrattamente quanto compreso dal profondo di se stesso, cioè veduto, che tutto può non essere perduto anche se la guarigione non si verifica, evidentemente il suo atteggiamento interiore

*verso la guarigione o la non guarigione si troverà profondamente trasformato; egli avrà riconquistato libertà e capacità di distensione*³⁹.

È ben diverso, osserva Marcel, “sperare che” o “sperare in” dallo “sperare” in senso assoluto⁴⁰. La prima e la seconda forma di speranza - pur legittime e positive - sono ancora fissate ad una condizione e potrebbero trasformarsi facilmente in vari surrogati come “attendarsi da”, “fruire in anticipo”, “contare su”, fino a degenerare nella pretesa o nella rivendicazione⁴¹. La speranza in senso assoluto, invece, trascende il desiderio ed è incondizionata. Indipendente da qualsiasi relazione o attaccamento ad un proprio progetto formulato in anticipo, essa si mantiene ferma su altre basi: si rapporta a un dono, quello della realtà che ci viene offerta e che reclama una risposta dalla nostra libertà.

Una determinata situazione può anche essere assolutamente in contrasto con quanto ci si aspettava o si era previsto, come nel caso di una malattia di cui non si conoscono esito e durata o di una vecchiaia difficile, ma sperare consiste precisamente nell'accoglierla come dono. Ciò significa che chi spera partecipa di una particolare visione, che non è frutto né di calcolo né di ragionamenti, ma della fede in una trascendenza accessibile ma non dimostrabile dalla ragione. Grazie a questa capacità, si *vede* oltre il tempo presente, in cui il dolore rischia di rinchiuderci come in una prigione, riuscendo ad aprirvi un varco verso un futuro, che non riconosciamo astrattamente e genericamente *migliore*, ma come *buono per noi*. Se è vero che l'amore, nella sua forma più autentica di dono di sé all'altro, può farci assaporare questa speranza, solo l'orientamento verso un Tu assoluto può però assicurarla. Solo la relazione fiduciosa con un Qualcuno che garantisca la *bontà* del reale può, infatti, condurmi a riconoscerlo sempre e comunque come un dono.

Sperare, allora, non solo non è incompatibile con il dolore, ma neppure con la prospettiva della morte, pur restando la speranza ancorata

ad un mistero che ci supera infinitamente. Lo ha espresso con accenti poetici, Karol Wojtyła: “Dalla vita passare nella morte/è questa l'esperienza, l'evidenza. / Attraverso la morte passare nella vita/ questo è il mistero”⁴².

6. L'ARTE DI INVECCHIARE SI IMPARA DA GIOVANI

È molto frequente nel riferirsi all'anziano usare quell'eufemismo che lo indica come “uno che non è più giovanissimo”. Forse si potrebbe ribaltare quest'espressione - che comporta una considerazione della vecchiaia ispirata alla perdita e alla sottrazione - e indicare piuttosto, per un momento, il giovane come “uno che non è ancora anziano”. Una prova, per verificare se il rovesciamento non ci possa aiutare a riflettere su cosa manca al giovane per prepararsi adeguatamente alla vecchiaia, in modo da tracciare una sorta di *ars senescendi*.

Sempre di più la medicina preventiva conia e diffonde slogan che invitano “a preparare la vecchiaia da giovani”, ma il senso dell'affermazione appartiene al registro biomedico: adottare uno stile di vita che consenta al proprio corpo di mantenere il più a lungo possibile l'agilità e l'efficienza. Per analogia ci si può chiedere quale stile di vita - in senso più globale - possa permettere al giovane non solo di affrontare meglio la vecchiaia, ma anche di accettarne come un compito le inevitabili limitazioni.

Si potrebbe affermare, valorizzando sia l'una che l'altra età della vita, che se il giovane imparasse davvero ad essere giovane, da vecchio sarebbe davvero vecchio. La premessa a questo gioco di parole è che in ogni periodo della vita l'essere umano ha bisogno di trovare il suo punto di equilibrio, educandosi a stabilire relazioni adeguate con se stesso, con il mondo e con gli altri: in questo modo vivrà il presente e preparerà il futuro. Ogni tappa dell'esistenza ci presenta un insieme di compiti che mettono alla prova la libertà, la cui realizzazione richiede anche dolore e fatica.

Oggigiorno, di fronte ad una cultura improntata all'efficienza tecnologica, al consumismo e al pluralismo, che promette un ampliamento illimitato e generale delle opportunità - di conoscere, di parlare, di fare, di possedere - il giovane può alimentare l'illusione che ogni desiderio è suscettibile di essere soddisfatto. Il delirio di onnipotenza che tutto questo comporta può indurlo ad un attivismo inquieto per colmare a tutti i costi la distanza tra ciò che ha e ciò che può ancora avere, che non è mai comunque quello che potrebbe ottenere in un prossimo futuro.

Questa tendenza convive con la convinzione, inculcata dagli adulti, che il futuro sia pieno di minacce, che la vita sia una spietata competizione per la quale è necessario un duro allenamento. Bruciare le tappe con la *logica del tutto e subito* non è più allora la manifestazione, propria dei giovani di tutti i tempi, del desiderio impaziente di diventare adulti, ma la conseguenza di una visione piuttosto disincantata del mondo come un'olimpiade con un unico vincitore, dove occorre arrivare prima dell'altro. Da qui il rischio di un atteggiamento utilitarista, che inquadra le scelte professionali e persino le amicizie alla luce del calcolo dei benefici e della riduzione dei costi. Si studia e si scrive non per passione, ma "per fare curriculum"; si sceglie una carriera non perché rispondente ad un ideale o a una disposizione personale, ma perché prestigiosa; si frequentano degli amici per entrare "in un certo giro"⁴³. Appare all'orizzonte l'identificazione, tutta individualistica, della libertà con il potere, a qualsiasi livello esso sia: libero è colui che domina.

"Domina cosa esattamente? Il suo tempo, il suo ambiente, le sue relazioni, il suo corpo, gli altri. In questo consiste l'attuale ideale di autonomia. (...) I nostri contemporanei sognano un'autonomia-dominio, aspirano a conquistare un potere sugli altri e sull'ambiente che consenta loro di perseguire i propri scopi e soddisfare le proprie voglie senza ostacoli e senza l'opposizione di chicchessia"⁴⁴.

All'interno di questa visione della vita, è inevitabile che la vecchiaia rappresenti il naufragio totale, una secca dove si arenano i progetti e dove si esaurisce ogni possibilità di dominio, che relega l'anziano tra coloro che sono ormai "fuori dal giro" e pertanto *inutili*. Per questo è importante che il giovane, per invecchiare bene, sia davvero giovane, ossia alimenti quelle che sono da sempre le note caratteristiche di questo periodo della vita: l'esuberanza della fantasia e del coraggio, la fiducia anche ingenua nel mondo, la creatività, la dedizione altruistica senza calcolo, il rifiuto del compromesso e la capacità di entusiasmo e di impegno per i grandi ideali. Tutto ciò non appartiene ad una sorta di retorica della giovinezza, ma risponde alla natura stessa della persona, che in questa *fase di lancio* della libertà sperimenta in sé che essere davvero liberi significa affrontare responsabilità, impegnarsi a favore di qualcuno, il che comporta sempre anche esporsi alla sofferenza. Se il giovane impara a dare importanza non soltanto ai valori del fare e del produrre, se fa propria la lezione che gli viene dalle sue limitazioni e dalla dipendenza dall'aiuto degli altri, riuscirà più facilmente da anziano a sostenere quelle prove - del tempo, dell'alterità e del desiderio - che richiedono capacità contemplativa e senso della gratuità. Osserva R. Guardini:

"Ogni fase della vita è qualcosa di peculiare che non si lascia dedurre né da quella precedente né da quella successiva. D'altra parte, tuttavia, ogni fase è inserita nella totalità e ottiene il proprio senso soltanto se i suoi effetti si ripercuotono realmente sulla totalità della sua vita"⁴⁵.

Note:

- (1) H. G. GADAMER, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1989⁶.
- (2) Per carattere *eccentrico* si intende che l'uomo è parte della natura, ma è anche fuori della natura, ossia capace di prenderne le distanze e di assumere una posizione nei suoi confronti, grazie alla razionalità.
- (3) Sceneggiato e diretto da I. Bergman, il film risale al 1957. I testi sono tratti dalla traduzione italiana, a cura di Attilio Tellini.
- (4) *Apocalisse*, 8, 1.
- (5) Il testo è tratto dalla traduzione italiana del film, a cura di Franco Dal Cer (Ufficio Edizioni Globe Films International S.P.A.). Ho preferito questa versione, di Franco Dal Cer, alla traduzione di A. Criscuolo, nel testo edito da Iperborea (1994), forse più fedele all'originale svedese, ma senz'altro meno efficace poeticamente.
- (6) V. FRANKL, *Dio nell'inconscio. Psicoterapia e religione*, Morcelliana, Brescia 2002, p. 29.
- (7) P. RICOEUR, *Il Giusto 2*, Effatà, Teramo 2007, p. 92.
- (8) J. AMÉRY, *Rivolta e rassegnazione. Sull'invecchiare*, Bollati e Boringhieri, Torino 1988. L'autore affronta il tema con una sensibilità plasmata dalla filosofia nichilista del Novecento. È un'analisi spietata dell'invecchiamento su uno sfondo dominato dal pensiero incombente della morte, che è considerata come la disfatta radicale, la pura negatività. L'uomo sarebbe un *essere-per-la-morte* consapevole che ogni giorno che passa lo avvicina all'abisso, per cui l'unica reazione all'invecchiamento è per Améry la rivolta, mentre per la vecchiaia resterebbe all'uomo soltanto la rassegnazione.
- (9) *Ivi*, pp. 41-42.
- (10) *Ivi*, p. 37.
- (11) *Ivi*, p. 40.
- (12) H. BERGSON, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, Raffaello Cortina, Milano 2004.
- (13) Ci si riferisce ovviamente a situazioni non patologiche, dove si conserva un certo naturale contatto con il mondo e l'abituale socievolezza.
- (14) P. RICOEUR, *Il giusto 2*, cit., pp. 91-92.
- (15) E. LUKAS, *Prevenire le crisi*, Cittadella, Assisi 1991, pp. 190-191.
- (16) W. SHAKESPEARE, *Riccardo III*, atto IV, scena 3.
- (17) R. GUARDINI, *Le età della vita. Loro significato educativo e morale*, Vita e Pensiero, Milano 1992, pp. 104-105.
- (18) Osserva Améry: "Una signora settantacinquenne che godeva di buona salute, si recò da uno specialista a causa di un fastidioso dolore reumatico, che, affermava indignata, non aveva mai avuto in passato; dal medico pretendeva quindi che con poteri taumaturgici glielo facesse scomparire. Questi, provando a scherzare, le rispose: ma, gentile signora, se i reumatismi non li vuole adesso, quando li vuole? Alla signora la battuta piacque assai poco: i reumatismi non li voleva affatto, in nessuna fase della vita, così come non desiderava affatto essere vecchia e dover morire, essendo la vecchiaia e la morte avvenimenti che riguardano gli altri" (*Rivolta e rassegnazione*, cit., pp. 54-55).
- (19) V. JANKÉLÉVITCH, *La mort*, Flammarion, Paris 1977, p. 216.
- (20) *Ivi*, p. 215.
- (21) J. AMÉRY, *Rivolta e rassegnazione*, cit., p. 51.
- (22) *vi*, p. 62.
- (23) G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano 1990, p. 219.
- (24) P. RICOEUR, *Percorsi del riconoscimento*, Raffaello Cortina, Milano 2006, pp. 78-80.
- (25) M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato*, vol. III, Einaudi, Torino 1978, p. 910.
- (26) *Ivi*, pp. 911-912.
- (27) P. RICOEUR, *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 1993, pp. 343 e ss.
- (28) *Ivi*, p. 912.
- (29) *Ivi*, p. 918.

- (30) A. MACINTYRE, *Animali razionali dipendenti. Perché gli uomini hanno bisogno delle virtù*, Vita e Pensiero, Milano 2001, pp. 117-127.
- (31) “È l’ora in cui Mefistofele potrebbe apparirmi e propormi di ridiventare giovine. Non accetterei. Rifiuterei sdegnosamente. Ma cosa gli domanderei allora io che non vorrei neppure essere vecchio e che non desidero morire?. Dio mio! Com’è difficile domandare qualcosa quando non si è più un bimbo!” (I. SVEVO, *Il vegliardo*, Vita e Pensiero, Milano 1995, pp. 178-179).
- (32) V. JANKÉLÉVITCH, *La mort*, cit., p. 214.
- (33) Osserva H. ARENDT: “Nulla allontana più radicalmente dal mondo che una concentrazione esclusiva sulla vita del corpo, una concentrazione obbligata per l’uomo ridotto schiavo o nell’estrema condizione di una sofferenza insopportabile” (*Vita attiva. La condizione umana*, Bompiani, Milano 20008, p. 80)
- (34) G. MARCEL, *Homo viator. Prolegomeni ad una metafisica della speranza*, Borla, Roma 1980, pp. 39-80.
- (35) G. MARCEL, *Dialogo sulla speranza*, Logos, Roma 1984, p. 71.
- (36) G. MARCEL, *Homo viator*, cit., pp. 49-50.
- (37) *Ivi*, p. 51.
- (38) *Ivi*, p. 44.
- (39) *Ivi*, p. 57.
- (40) La lingua francese permette di fare più facilmente questa distinzione possedendo i due termini di *espérance* ed *espoir*, che potremmo tradurre in italiano con *speranza assoluta* e *speranza relativa*. 41 Cfr. *Ivi*, p. 67.
- (42) K. WOJTYLA, *Meditazione sulla morte*, in *Opere letterarie*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1993, p. 78.
- (43) “Di colpo si è creata una tacita gerarchia di mestieri. Vedendo un giardiniere, ad esempio, non si può più pensare semplicemente: ‘Quest’uomo ha scelto questo mestiere perché gli piace’. Per i giovani rappresenta una scelta che rimanda molto concretamente a

un ‘orientamento’, ovvero a un fallimento. (...) Nella logica di questa selezione ‘naturale’, un infermiere è uno che ‘non era in grado di fare il medico’, perché ha perso la gara per arrivare in cima” (M. BENASAYAG - G. SCHMIT, *L’epoca delle passioni tristi*, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 45-46).

(44) *Ivi*, p. 103.

(45) R. GUARDINI, *Le età della vita*, cit., pp. 35-36.

Maria Teresa Russo, docente di Bioetica presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell’Università Roma Tre e di Antropologia presso le Facoltà di Medicina, di Scienze della Nutrizione e di Ingegneria Biomedica dell’Università Campus Bio-medico di Roma. La sua area di ricerca verte sui temi dell’antropologia ed etica della salute nella riflessione filosofica contemporanea, con particolare riguardo all’ambito del pensiero spagnolo contemporaneo.

Tra le sue pubblicazioni: Oltre il presente liquido, Armando 2008; Etica del corpo tra medicina ed estetica, Rubbettino 2008; Corpo, salute, cura. Linee di antropologia biomedica, Rubbettino 2004; La ferita di Chirone. Itinerari di antropologia ed etica in medicina, Vita e Pensiero 2006; Maria Zambrano, la filosofia come nostalgia e speranza, Leonardo da Vinci 2001.

Si, lo voglio ...!...??

Marina Elena Mariuzzi

INTRODUZIONE

L’argomento che qui mi propongo di vagliare è molto vasto e molto complesso. Nonostante ciò, o forse proprio per questo, è anche trattato alquanto frequentemente in diversi ambienti, prevalentemente in chiave polemica, con un più o meno dichiarato atteggiamento conflittuale verso la Chiesa cattolica. Ritengo necessario, quindi, precisare che non ricalcherò le usurate analisi che tendono, in conclusione, a pretendere dalla Chiesa cattolica l’abolizione del celibato del clero, tutt’altro, né a screditare le unioni fondate sull’amore (eros e/o philia).

Porre dei confini alla vastità e alla complessità del tema per poterlo soprattutto osservare prima ancora che comprendere, è una necessità pratica. **Si, lo voglio!** non si riferisce al tema del celibato sacerdotale della Chiesa cattolica romana, né alla scelta di matrimonio religioso cattolico. **Si, lo voglio** le include entrambe e le trascende affinché al di là si possa osservare lo sfondo, quello sfondo sempre, e da sempre, presente sia nell’esistenza personale di ogni essere, sia nella creazione intera e, quindi, della Vita stessa: **Si, lo voglio!** vuole comprendere anche il sesso, anzi il fare sesso, il sangue/la Vita che scorre nelle vene e quindi la *sacralità* della sessualità.

Il mio intento non è di analizzare gli innumerevoli e altresì svariati punti di vista, le diverse verità sull’argomento scelto per contrapporle, ma piuttosto per distinguerle e distinguendole accertare e addebitare la responsabilità di quelle nostre scelte personali, consapevoli e libere quanto ci è concesso da questa nostra fragile e preziosa umanità.

Brevissima storia del MATRIMONIO

È sufficiente la comune conoscenza dell’esistenza stessa di innumerevoli studi di antropologia culturale e di storia dell’istituzione del matrimonio nelle diverse civiltà per poter sommariamente sintetizzare che il matrimonio è soprattutto una convenzione sociale, un contratto sociale che, nel rispetto del patto e dei criteri stabiliti, garantisce la necessaria stabilità alla società e quindi il suo benessere; un benessere che oscilla tra quello dell’individuo e quello della collettività, tra la realizzazione personale e quella della specie. Se una primaria organizzazione tribale aveva come scopo principale la sopravvivenza del gruppo e quindi la riproduzione, la famiglia patriarcale si rese necessaria in una società, dove assumeva maggiore importanza l’accumulo e la trasmissione della ricchezza economica. In Occidente, il matrimonio romantico - e la famiglia mononucleare che ne risulta - è “protetto” e sostenuto non dalla solidarietà del gruppo di appartenenza, ma dall’esercizio di quell’odierno e pervasivo *diritto alla privacy* che lo isola rendendolo più fragile.

Diverse culture, diverse religioni: tutte regolamentano il matrimonio per dare un contenitore alla sessualità umana. L’ebraismo ancora oggi considera il matrimonio un’alleanza tra gruppi sociali, tra famiglie; l’Islam lo indica come via di perfezione; i cristiani cattolico-romani sono passati dal tollerarlo (Nuovo Testamento), al rinnegarlo (catari, manichei), a controllarlo (magistero della chiesa), a umiliarlo (confessione, penitenze, purificazioni), fino a santificarlo, oggi, (teologia morale sessuale/familiare contemporanea,

Catechismo della Chiesa Cattolica-CCC) in quanto riconosciuto anch'esso realizzazione della vita in pienezza, risposta alla chiamata personale di Dio a ciascuno - salvo poi aggiungere spesso che comunque la scelta di consacrazione totale a Dio è una via di perfezione ancor più privilegiata!

Si, lo voglio! è l'affermazione che contiene, nel matrimonio, la promessa del reciproco dono di sé e della reciproca accoglienza. È, in sostanza, un concetto sociale, culturale, necessario per regolare i rapporti tra generazioni. Niente di riconducibile a una situazione “naturale” della condizione umana.

Gli studi sui legami familiari delle società primitive raccolgono dati molto vari, ma permettono di concludere che lì è importante il legame tribale, la sopravvivenza della collettività. L'enfasi sul *diritto* alla felicità dell'individuo e il romantico legame d'amore che l'Occidente ci propina, sarebbero arrivati con lo sviluppo delle società “civili”. È rimasto comunque invariato che la famiglia è il luogo di differenziazione dei sessi, dei ruoli e dei contributi al gruppo di appartenenza.

La ritualità dei matrimoni celebrati tra i primi cristiani assumeva gli usi e costumi della cultura locale. Fu al tempo della svolta costantiniana che sembrò necessario differenziare il cristianesimo anche in questa pratica. Rimasto per secoli un rito sociale, fu incluso tra i sacramenti della Chiesa cattolica solamente dal XII secolo. Le contingenze storiche che frammentarono l'esercizio del potere politico in Italia resero necessario attribuire funzioni civico-amministrative ai parroci. Successivamente al consolidarsi di una nuova entità politica centrale, lo stato italiano (1866) riconobbe solamente i matrimoni di rito civile per la validità dei quali era necessaria la presenza di un ufficiale di stato civile. Nel 1929 il concordato con la Chiesa cattolica, ampiamente riveduto nel 1984 nella forma oggi in vigore, ristabilì il sacerdote nel ruolo di *ufficiale di stato civile* la cui presenza era indispensabile. Oggi la legislazione

cattolica, il Codice di Diritto Canonico, considera *sacramento* il matrimonio tra due battezzati perché *l'amore* tra i due implica il riferimento a Dio, la presenza di Cristo. Su ciò la Chiesa fonda l'*obbligatorietà* della presenza di un presbitero e di due testimoni pur riconoscendo gli sposi ministri del sacramento. Ed è sempre la Chiesa, istituzione, che si riserva il diritto di giudicare il matrimonio, già a partire dal IV Concilio Lateranense (1215), tranne poi concordare con il Codice Civile Italiano le conseguenze di tale vincolo: fedeltà, comunione di vita e aiuto spirituale e corporeo¹. Ma la sacramentalità del matrimonio è data e dipende dall'amore che unisce le due persone, dalla vitalità che nella coppia si esprime come segno del sacro, non dalla norma del Codice di Diritto Canonico che lo dichiara indissolubile solo per imporre così un ordine sociale dato.

Dio è presente in ogni luogo in cui l'uomo celebra la propria umanità e dunque anche nei gesti della sessualità, onorabili e degni se posti all'interno di una comunione di vita e di amore. La concretezza della vita cristiana nel matrimonio rivela alla vita celibataria come essa non si costruisca al di fuori dell'accettazione degli altri e di se stessi, a partire dalla propria corporeità. L'una e l'altra vocazione sono egualmente orientate al Regno. (Dizionario San Paolo, TEOLOGIA, 2002, V. Matrimonio, pag 975).

Il Matrimonio stesso è accompagnato da così grandi e soprannaturali beni da essere annoverato veramente e propriamente fra gli altri sacramenti della Chiesa Cattolica. ...l'essenza del Matrimonio consiste propriamente nell'obbligazione e nel vincolo reciproco, espresso dal vocabolo “unione”. Si aggiunge il qualificativo “maritale”, perché le altre convenzioni con cui si obbligano uomini e donne a prestarsi scambievolmente assistenza, in base a compenso o per altra ragione, sono del tutto estranee alla natura del Matrimonio. In complesso i parroci insegneranno ai fedeli che l'essenza e la forza del Matrimonio risiedono nel vincolo e nell'obbligazione e che

posto il consenso, espresso nel modo indicato, non è necessario l'accoppiamento perché il vero Matrimonio sussista. Infatti, i nostri progenitori, prima del peccato, quando ancora nessun contatto carnale era intervenuto tra loro, come i Padri riconoscono, erano già congiunti in vero Matrimonio. Perciò i Padri affermano che il Matrimonio consiste nel reciproco consenso, non già nella copula. (Catechismo Tridentino, v. Matrimonio).

E ancora, nella costituzione pastorale *Gaudium et Spes* (Concilio Vaticano II, 7.12.1965) il matrimonio è così definito:

L'intima comunità di vita e d'amore coniugale, fondata dal Creatore e strutturata con leggi proprie, è stabilita col patto coniugale. (...) E così dall'atto umano col quale i coniugi mutuamente si danno e si ricevono, nasce anche davanti alla società, un istituto che ha stabilità per ordinamento divino.

Brevissima storia del CELIBATO

La castità è un DONO, una GRAZIA che Dio non nega a chi rettamente la cerca (1 Cor 7,7), poiché egli non consente che siamo tentati sopra le nostre forze (1 Cor 10,13) (Catechismo Tridentino nr. 336).

Ma cosa si intende per “castità”? Già ce lo precisava, al nr. 354, il Catechismo Tridentino del XVI sec:

...perché nessuno creda che sia peccato la concupiscenza non viziosa... Si ricordi che la concupiscenza è un turbamento e uno stimolo dell'animo, per opera del quale gli uomini desiderano le cose gradite che non possiedono e allo stesso modo in cui gli altri appetiti dell'animo non sempre sono cattivi, così questo stimolo della concupiscenza non sempre deve essere riposto tra i vizi...Questo stimolo, se moderato e racchiuso nei suoi limiti, spesso procura grandi van-

*taggi, perché, prima di tutto, fa in modo che noi preghiamo Dio con assiduità e chiediamo suppli-
chevoli a lui quello che soprattutto desideriamo. L'orazione infatti è la manifestazione del desiderio e, se mancasse questo retto stimolo della concupiscenza, non ci sarebbero tante preghiere nella Chiesa di Dio. Inoltre ci rende più cari i doni di Dio, perché quanto più fortemente ardiamo del desiderio di una cosa, tanto più cara e gradita ci diviene quando l'abbiamo ottenuta. Perciò, se qualche volta è lecito desiderare, dobbiamo riconoscere che non è proibito ogni stimolo di concupiscenza e, quantunque san Paolo abbia detto che la concupiscenza è peccato (Rm 7,17.20), bisogna intendere ciò nel senso in cui parlò Mosè (Es 20,17), del quale riporta la testimonianza... Dunque lo stimolo del desiderio naturale e moderato, che non esce dai suoi limiti, non è proibito... Pertanto con questa proibizione non è vietato del tutto quel desiderio che può condurre tanto al bene quanto al male, ma la consuetudine della prava cupidigia...cioè quei moti di concupiscenza che non hanno alcun freno di ragione e non sono racchiusi nei limiti fissati da Dio.*

Ufficialmente, il celibato per il regno dei cieli è istituito dal Concilio di Trento (1545-1565) ed è incluso formalmente nel Diritto Canonico solo nel 1917. Il rinnovato Codice di Diritto Canonico promulgato da Giovanni Paolo II nel 1983 stabilisce al **can. 277** che

“...i chierici hanno l'obbligo di osservare la continenza perfetta e perpetua per il regno dei cieli, e perciò sono vincolati dal celibato, che è dono particolare di Dio...”².

Il celibato e la perfetta continenza (ancora eufemismi per significare controllo della sessualità) richiesti al clero della chiesa cattolica romana sono una **norma giuridica ecclesiale**.

Le norme che disciplinano il celibato nella Chiesa d'Occidente risalgono al IV secolo e con esse si accentua la differenziazione con la

Chiesa d'Oriente dove, qualora la vocazione non fosse accompagnata dal dono del celibato, il prete poteva, e può, mantenere una normale vita coniugale. Quanto ancora oggi valido nella Chiesa d'Oriente risale al concilio Trullano (692).

- Concilio di Elvira (ora Granada) (300 - 313 ca.): il can. 33 obbliga gli „ordinati” alla continenza assoluta.

- Concilio di Nicea (325) respinge il divieto ai preti di sposarsi, prescrivendo i casi di continenza e punendo le trasgressioni con l'espulsione dall'ordine.

- Papa Silvestro I (314-335) ordina che ogni prete abbia la propria moglie.

- Di sesso se ne occupano ancora i concili di Ancira (314) e Gangra (350 circa).

Di coloro che rifiutano il matrimonio.

Se qualcuno si lamenta del matrimonio e rifiuta o condanna colei che vive con suo marito in maniera fedele e venerabile, poiché non possono ottenere il regno dei cieli, sia anatema. (Can.1. Gangra)

- Concilio Romano (386): si vuole estendere l'obbligo di continenza a tutta la chiesa latina come attestano i successivi concili di Cartagine (401), Toledo (390, 400), Torino (401)³.

- Il concilio di Costantinopoli, o concilio Trullano, (692) ammette il matrimonio celebrato prima dell'ordinazione e la relativa attività sessuale dalla quale astenersi solo in previsione delle celebrazioni del culto. Quando, nella storia della Chiesa, si giungerà a celebrazioni eucaristiche quotidiane la necessaria conseguenza sarà la perenne astensione dalla attività sessuale.

- Il Concilio di Aix la Chapelle (Aquisgrana) (836) riconosce e condanna le gravidanze e gli aborti che avvengono nei conventi e giunge a sostenere che è preferibile che i preti si sposino.

- Papa Benedetto IX (1012-1055), fu il 145°, il 147° e il 150° papa. La corruzione del tempo gli rese possibile vendere la nomina e riacquistarla, essere deposto ed essere re-insediato,

auto-dispensarsi dal celibato e dimettersi per sposarsi. Lascerà la moglie e sarà nuovamente papa.

- Papa Gregorio VII (1073-1085) decreta che i sacerdoti non debbano sposarsi, ma non annulla i matrimoni esistenti. Nel 1074 pubblica un'enciclica che assolve i fedeli dall'obbedienza verso i religiosi sposati. La carriera ecclesiastica è pressoché interdetta ai preti sposati.

- Pier Damiani (1007-1072), dottore della Chiesa, rimase orfano in giovanissima età. Fu affidato dapprima alla sorella, successivamente ad un fratello che gli inflisse maltrattamenti e duro lavoro che lo traumatizzarono indelebilmente. Il fratello Damiano, arciprete, lo accolse e gli fu benevolo. Di Pier Damiani sono note le pratiche di autolesionismo: cilicio, estenuanti digiuni, veglie, preghiere, autoflagellazione, penitenze. Fu uno dei paladini del celibato ecclesiastico e moralizzatore della Chiesa.

- Papa Urbano II (1088-1099) accetta che le mogli e i figli dei preti siano venduti come schiavi.

- Il Concilio Lateranense (1123), can. 21, e il Concilio Lateranense II (1139), can. 7, estendono il divieto di sposarsi anche ai suddiaconi. Nella prassi l'osservanza era molto spesso disattesa.

- Massimiliano II (Sacro Romano Impero D'Asburgo) e Ferdinando I⁴ chiesero al papa la dispensa dal celibato per i paesi germanici in quanto, con l'avvento del protestantesimo, Lutero aveva dichiarato nullo il voto di castità di religiosi e sacerdoti. Il concilio di Trento riafferma l'imposizione del celibato a tutta la Chiesa come chiaro segno di distinzione della Controriforma.

- Alessandro VII (1599-1667) decreta la proibizione ai preti di coabitare con donne, anche se loro strette parenti.

- Il concilio di Trento (1545-1563) stabilisce che il celibato e la verginità sono ambedue vocazioni per Regno, ma la verginità rappresenta uno stato di maggiore perfezione in quanto segno che precorre la beatitudine celeste. La Controriforma è la reazione ideologica di una Chiesa che tenta l'accentramento come tecnica difensiva di lotta contro il Protestantesimo.

- *La Congregazione per il culto divino e la disciplina dei sacramenti*⁵, decreta (1930) che ogni candidato al sacerdozio è tenuto con giuramento ad attestare per iscritto di obbligarsi al celibato ecclesiastico con piena consapevolezza.

- Il celibato è un dono di Dio, una grazia che Dio concede a chi glielo chiede⁶.

- Papa Pio XI (1930) ammette che la vita sessuale può essere buona e santa.

- Pontificato di Pio XII: è ordinato sacerdote cattolico un pastore luterano sposato (1951). Giovanni Paolo II dichiara che “il celibato non è essenziale al sacerdozio e non fu promulgato come una legge, da parte di Cristo”(1993), ma blocca le richieste di dispense da sacerdozio.

- Le statistiche degli abbandoni di sacerdoti e di religiosi nel mondo si attestano intorno al 30%. In Italia circa 4000 sacerdoti hanno chiesto la dispensa pontificia dal celibato per ottenere le nozze legittime. Oltre 6000 preti hanno abbandonato il loro ministero senza dispensa pontificia. Annualmente sono concesse tra 500 e 700 dispense l'anno⁷.

- Il decreto conciliare sul ministero e la vita sacerdotale *Presbyterorum Ordinis* (7.12.1965) del Concilio Vaticano II riafferma al nr. 16 l'opportunità (*opportunità* e non *necessità*) di conservare l'obbligo del celibato. Si legge:

“La perfetta e perpetua continenza per il Regno dei cieli, raccomandata da Cristo Signore (Cfr. Mt 19, 12), nel corso dei secoli e anche ai nostri giorni volentieri abbracciata e lodevolmente osservata da non pochi fedeli, è sempre stata considerata dalla chiesa come particolarmente confacente alla vita sacerdotale. È infatti segno e allo stesso tempo stimolo della carità pastorale, e fonte speciale di fecondità spirituale nel mondo (Lumen Gentium, n. 42).

Certamente essa non è richiesta dalla natura stessa del sacerdozio, come risulta evidente dalla prassi della chiesa primitiva (1 Tm 3, 2-5; Tit 1, 6) e dalla tradizione delle chiese orientali, nelle quali, oltre a coloro che assieme a tutti i vescovi scelgono con l'aiuto della grazia di osservare il celibato, vi

sono anche degli eccellenti presbiteri coniugati: ma questo sacrosanto sinodo, nel raccomandare il celibato ecclesiastico, non intende tuttavia mutare quella disciplina diversa che è legittimamente in vigore nelle chiese orientali, anzi esorta amorevolmente tutti coloro che hanno ricevuto il presbiterato quando erano allo stato matrimoniale, a perseverare nella santa vocazione...”

- La Chiesa Cattolica tollera, per ben ponderate ragioni storiche contingenti, che vi siano altre chiese cristiane il cui clero non osserva il celibato sacerdotale.

- Paolo VI con l'Enciclica *“Sacerdotalis caelibatus”* (24.6.1967) riconferma il celibato⁸ sacerdotale per i preti della chiesa romana. Si legge anche ...

al nr. 5: ...il Nuovo Testamento...non esige il celibato dei ministri sacri, ma lo propone...Gesù stesso non ha posto questa pregiudiziale nella scelta dei Dodici come anche gli Apostoli per coloro i quali venivano preposti alle prime comunità cristiane.

al nr. 9: ...un sacerdozio uxorato toglierebbe l'occasione a infedeltà, disordini e dolorose defezioni...consentirebbe ai ministri di Cristo una più completa testimonianza di vita cristiana anche nel campo della famiglia...

al nr. 44... il dono del celibato viene concesso liberamente dal Padre, a condizione che coloro, i quali partecipano del sacerdozio di Cristo col sacramento dell'ordine, lo richiedano con umiltà e insistenza.

al nr. 72: ...la scelta del celibato come donazione. Una volta raggiunta la morale certezza che la maturità del candidato offre sufficienti garanzie, egli sarà in grado di assumere il grave e soave impegno della castità sacerdotale, come donazione totale di sé ... in tal modo l'obbligo del celibato...

- Direttorio per il Ministero e la Vita dei Presbiteri. Congregazione per il Clero (1994):

nr. 60. È necessario che i presbiteri si comportino con la dovuta prudenza nei rapporti con le persone la cui familiarità può mettere in pericolo la fedeltà al dono....per cui prudentemente evitino di frequentare luoghi e assistere a spettacoli o praticare letture che costituiscano un'insidia all'osservanza della castità celibataria. Nel fare uso...dei mezzi di comunicazione sociale, osservino la necessaria discrezione ed evitino tutto quanto può nuocere alla vocazione.

- La custodia della castità è affare della Grazia e la Chiesa non ha mai preteso che la natura possa trionfare dei suoi istinti abbandonata alle sole sue forze (Concilio di Trento).

- I testi che prescrivono le norme per la *libera* assunzione del celibato da parte del clero⁹ prescrivono anche le punizioni per le trasgressioni¹⁰.

Ministero sacerdotale o sacerdozio ministeriale?

È la domanda che una riflessione sul Nuovo rito romano di Ordinazione dei presbiteri (1992) ci suggerisce. Il rito prevede la formulazione di cinque domande¹¹ alle quali il candidato al sacerdozio esprime la propria volontà con la formula **“Sì, lo voglio!”**. I tre munera, cioè i compiti del presbitero, sono:

- Proclamare la Parola di Dio.
- Celebrare il culto.
- Essere guida del popolo.

Ma il nuovo rito rispecchia un chiaro impianto cristologico: da Cristo/Spirito l'investitura passa agli apostoli, ai vescovi e ai preti e quindi alla chiesa per un ministero che la precede. Il Concilio Ecumenico Vaticano II aveva, invece, faticosamente ma concordemente affermato la preminenza ecclesiologica cioè Cristo/Spirito investe l'*ecclesia*, la comunità che dopo gli apostoli sceglierà come guida i suoi vescovi e preti. La questione sta nell'interpretazione...: a chi il *potere*? Alla comunità o alla gerarchia? Seguendo l'interpretazione dei vescovi riuniti in concilio ormai più di 40 anni fa, dovremmo parlare di *ministero* che la comunità

delega all'ordinato con funzioni di ruolo di guida, eventualmente anche a tempo determinato (Nm 8, 23-25)¹² e non, quindi, con *carattere indelebile del sacramento dell'ordinazione*.

*Forse il solo laico della storia è Gesù. Solo lui, uomo del popolo, per il popolo senza inganni, senza interessi politici, sciolto da pratiche vincolanti, come uno che aveva investito tutte le sue relazioni nell'amore...*¹³

La SACRALITÀ della SESSUALITÀ

Il Cantico dei Cantici, un breve libro della Sacra Scrittura ebraica e cristiana, nonostante sia generalmente poco conosciuto è, da sempre, uno dei più studiati, analizzati e interpretati. È definito il massimo dei cantici, il sommo canto, *il cantico dei cantici!* Molti studiosi hanno affermato che chi riuscisse a comprenderlo conoscerebbe Dio. È uno dei cinque rotoli che si leggono durante la liturgia ebraica della festa di Pesach. Ma perché tanto interesse a penetrarne il senso e altrettanta cura nel proteggerlo dalle orecchie dei fedeli cristiani? L'interpretazione allegorica di ebrei e cristiani ha prevalso per millenni. Oggi molti autorevoli biblisti condividono, invece, l'interpretazione poetica di un canto che descrive ed esalta la gioia di vivere l'amore umano tra Dodi e Rahjati in tutta la sua ardente passione: sensualità, piacere, gioia, timore, ostinata tensione di ricerca e abbandono in una completa unione di corpo e cuore. Il testo è attribuito a Salomone e incluso nella letteratura biblica sapienziale che, personificando la Sapienza, la pone mediatrice della conoscenza di Dio. Nel suo commento G. Ravasi definisce il Cantico un testo

destinato a liquidare tutte le ipocrisie... un messaggio dedicato a tutti coloro che attraverso l'amore incontrano l'uomo e Dio,...a tutti coloro che sanno amare.

Il testo prescinde dal matrimonio e da una sessualità generativa, non distingue l'amore car-

nale dalla spiritualizzazione della forza dell'eros, non menziona esplicitamente neppure Dio la cui presenza, però, si respira perché è l'amore di per sé che è segno, sacramento del sacro, non i contratti - civili o religiosi - che pretendono di regolamentarlo.

*La sessualità è da Dio ed è cosa buona. L'uomo può nel sesso intuire l'eros, cioè il fascino della bellezza e nell'amore la pienezza che trasfigura*¹⁴.

È in questa trasfigurazione che la legislazione viene superata e la reciproca fedeltà (credente-Dio o uomo-donna) si riconferma in un continuo **Sì, lo voglio!** Perché non è il sacramento del matrimonio o dell'ordine la garanzia della fedeltà alla promessa!

*...il sesso e solo il sesso è il centro della dominazione, perché è la forza, consistenza dell'ego-centrismo ed egolatria, o centro di liberazione, forza e consistenza dell'altruismo, del dono di sé all'Altro. ... il tuo violento rifiuto del celibato e l'intuizione che la castità doveva contenere il segreto di stare insieme senza dominarci e senza possederci e per questo doveva contenere il segreto di liberazione dall'egoismo, ma come stare insieme? Questo è il problema*¹⁵.

L'amore è innanzitutto EROS, desiderio, aspirazione, tensione...amore dell'uomo, attratto dalla qualità dell'oggetto amato. La via maestra della vita spirituale è l'innesto dell'eros nell'agape...e non è un'operazione facile....Un criterio per verificare se in noi è in atto il processo dell'innesto dell'eros nell'agape è la dinamica del “dare e del ricevere”...accettare di ricevere l'amore dell'altro è segno di maturità. Anche il dare implica maturità dell'amore, ma se non è accompagnato dalla capacità di ricevere può essere facilmente espressione di egoismo, di amor proprio, di volontà di potenza... a volte l'amore al plurale, per la chiesa, per l'umanità, per i poveri, nasconde un vuoto di amore. ... noi preti dobbiamo stare molto attenti,

*perché rischiamo più degli altri di inaridirci nell'amore e di confondere i riti con la vita*¹⁶.

Le difficoltà di vivere le proprie scelte non si superano con le benedizioni esterne, ma nutrendo la passione dell'amore, anzi dell'Amore.

*Ct 8, 6 Mettimi come sigillo sul tuo cuore, come sigillo sul tuo braccio: insaziabile come la morte è amore, insaziato come gli inferi è ardore; le sue vampe sono vampe di fuoco, le sue fiamme, fiamme del Signore!*¹⁷

CONCLUSIONE

Dovendo ormai concludere mi accorgo che è rimasto escluso qualsiasi riferimento al nubilato, cioè la rinuncia ad esercitare la sessualità da parte delle donne, e altri punti di vista al femminile così da far pensare che questa discussione si potesse esaurire esclusivamente al maschile. No, non è un problema al maschile. La sessualità, lo sanno bene i maschi, è una potenza che si declina soprattutto al femminile: corrisponde alla vita, al dare la vita, alla sensualità, all'erotismo, al sangue nelle vene.

Non solo nella Chiesa, ma soprattutto nelle nostre menti non è ancora stato superato il dualismo carne-spirito, la superiorità delle cose spirituali rispetto alla corporeità che permette loro di esprimersi. Si trascura l'incarnazione del Verbo, Is 6, 3 (non c'è più sacro/profano perché *la Sua gloria riempie la terra*) e l'uomo, gloria di Dio, Sua immagine. La chiamata del Signore è alla Vita e alla Vita in pienezza, nei modi più consoni ad ognuno.

L'unione in una sola carne è sacramento dell'amore divino al di là di ogni mediazione. Il dono di sé all'altro, nel quale troviamo noi stessi, include la castità come atteggiamento di pura donazione, ma la realtà della scelta matrimoniale, anche se libera e consapevole, Dio

lo sa, che spesso comprende una sessualità molto complicata.

La consacrazione a Dio è un'altra delle strade per conoscere se stessi. Se davvero si riceve questo dono per cui Dio è tutto e mi basta, è sacramento, ma il conferimento del potere sacro di mediazione e compimento di sacrifici per il popolo peccatore ha a che fare più con il volere degli uomini che con il volere di Dio.

Matrimonio cattolico, ordinazione sacerdotale, consacrazione religiosa sono solo alcune forme di vita cristiana possibili. Nessuna è obbligatoria. Sono libere scelte personali e responsabili finalizzate a far sbocciare la vita nella pienezza alla quale ci si sente chiamati. Solo in quanto rimangono tali e quindi chiedono una continuamente rinnovata conferma sono, di per sé, sacramento.

VUOI TU ...Si, lo voglio! è la risposta degli sposi che esprimono così la loro volontà di condividere una vita insieme, giorno dopo giorno, sfidando l'usura del tempo e della quotidianità, nella promessa del concreto dono di sé all'altro che è anch'egli me, per una vita di pienezza.

VUOI TU ...Si, lo voglio! è anche la risposta di coloro che, accettando la chiamata al sacerdozio ministeriale, promettono obbedienza alla Chiesa, convinti che non a un uomo/una donna, incarnazione del Dio vivente, ma al Dio dei cieli sia dovuto il dono di sé.

Nelle parole di Floria ad Agostino d'Ippona ho trovato un'efficace sintesi del mio pensiero attraverso il quale, in queste pagine, ho tentato di provocare ulteriori riflessioni:

*Non è Dio che temo giacché sento che vivo già in lui, non è nemmeno il Nazareno, poiché forse era davvero un uomo di Dio. È dei teologi che ho paura! Possa Dio perdonarvi per tutto l'amore che avete respinto*¹⁸.

BREVISSIMO GLOSSARIO

Voto È un atto di generosità verso Dio che presuppone il pieno assenso della volontà. Ogni errore sostanziale rende il voto *nulla*, anche i voti di entrata in un ordine religioso. L'oggetto del voto deve essere qualcosa di umanamente possibile. La *libera* offerta di *perseverare* in un fermo proposito, compatibilmente con l'umana fragilità, fatta da chi ha l'uso della *ragione* è caratteristica del voto religioso. Infrangerlo è sacrilegio, ma è possibile ottenendo la dispensa dall'autorità ecclesiale. Il voto è pubblico se è accolto da un rappresentante ecclesiale altrimenti è privato. Il dono di sé a Dio è considerato il voto religioso per eccellenza o vincolo di consacrazione. Non è una semplice promessa, ma una promessa obbligatoria.

Risoluzione È un *fermo proposito* di fare o non fare qualcosa.

Promessa È l'impegno a fare qualcosa, ma potrebbe includere la possibilità di non riuscire a mantenerlo.

Celibato/Nubilato È il termine per designare, nel linguaggio civile-giuridico, la persona (maschio/femina) non sposata.

Castità Casto è il cristiano che vive la sua vita affettivo-sessuale secondo i valori del vangelo e secondo la sua vocazione. Ogni cristiano è tenuto alla castità per il regno dei cieli perché non si tratta di astenersi da rapporti sessuali, ma di viverli secondo il volere di Dio.

Verginità Quella fisica sussiste qualora la persona non abbia mai avuto rapporti sessuali. La verginità morale, psicologica, spirituale è quella che ha valore umano e cristiano. *Vergine* è termine che si riferisce alle donne e *continente* agli uomini.

Matrimonio Oggi lo definiamo, romanticamente, il vicendevole dono, o più precisamente la promessa del vicendevole dono di sé. In concreto è il riflesso giuridico di una determinata organizzazione sociale.

Orchiectomia. Evirazione, amputazione, asportazione dei testicoli, castrazione.

Puro/impuro; Sacro/profano Queste sono categorie che nel cristianesimo vengono generalmente considerate in contrapposizione. In realtà nella tradizione biblica ebraica, il concetto di sacro invita al concetto di impuro, di potenza e pericolosità del divino; la purità è la condizione dell'uomo e quindi del profano¹⁹.

P.S. Una recentissima pubblicazione, *La sessualità degli italiani*, illustra un approfondito studio che analizza i comportamenti degli italiani tenendo conto dei parametri di età, di livello scolastico e, interessante, di **appartenenza religiosa**. I risultati? Il sesso si fa, grazie a Dio! Ma di questo, alla prossima puntata...!

Note:

- (1) In Italia il 27% della popolazione adulta non si è mai sposata. In FVG il 53% dei matrimoni sono celebrati solo con rito civile (ISTAT 2007).
- (2) Per la definizione di alcuni termini si rimanda al glossario.
- (3) Il patriarca di Costantinopoli, Gregorio Nazianzeno (330-389) era figlio di un vescovo; Patrizio (372-483), evangelizzatore in Irlanda, era figlio di un diacono a sua volta figlio di un prete.
- (4) Ferdinando I de' Medici, cardinale a 13 anni, abbandonò lo stato clericale nel 1589 per sposarsi a 40 anni.
- (5) *La Congregazione per la Disciplina dei Sacramenti* (istituita da Pio X nel 1908) e *la Congregazione per il Culto Divino* (istituita da Papa Paolo VI nel 1969) sono state unificate da Paolo VI nel 1975. Ai due dicasteri è restituita l'autonomia nel 1984 da Giovanni Paolo II che nel 1988 nuovamente le riunisce.
- (6) *Dammi la castità e la continenza, ma non subito. Avevo paura che tu mi esaudissi troppo presto, guarendomi dal male del desiderio* che preferivo vedere soddisfatto piuttosto che estinto. (Agostino, Confessioni, VIII, 7).
- (7) www.pretisposati.it e ANNUARIUM STATISTICUM ECCLESIAE (2002 e 2007), Libreria Editrice Vaticana.
- (8) Paolo di Tarso *consiglia* il celibato *a tutti* (si credeva che la fine del mondo fosse imminente).
- (9) La castità/continenza perfetta in celibato riservata ai religiosi è condizione divenuta, nel tempo, parte integrante della loro consacrazione. Meritando un approfondimento a parte, non viene inclusa in questo breve saggio.
- (10) Appare evidente la prevalenza a voler legiferare per controllare la *frequenza* dell'*attività* sessuale senza considerazione per una sessualità ampiamente intesa che comprenda cioè la totalità della persona. È davvero così fondamentale fissarsi sull'attività sessuale anziché guardare alla sessualità in senso ampio e includere l'affettività, il vicendevole sostegno di due creature in questo terreno giardino dell'Eden?
- (11) La prima domanda del Vescovo riguarda lo svolgersi delle mansioni nella *fedele cooperazione all'Ordine dei Vescovi*. La seconda domanda riguarda l'impegno all'insegnamento della Parola nella fede cattolica. La terza domanda è relativa al culto da celebrare secondo la Tradizione della Chiesa. La quarta domanda chiede l'impegno della preghiera. Nella quinta domanda si chiede l'unione a Cristo, sommo sacerdote.
- (12) *Il Signore disse ancora a Mosè: I leviti incominceranno a prestare servizio nella tenda dell'incontro a partire dall'età di venticinque anni. A cinquant'anni lasceranno il servizio e non avranno più incarichi*.
- (13) A. PAOLI *Il sacerdote e la donna. L'esperienza della relazione con il femminile e la verità della chiesa*, Ed. Marsilio, Venezia, 1966, pag. 71.
- (14) G. RAVASI, op.cit. pag 11.
- (15) A. PAOLI op.cit., passim.
- (16) S. PANIZZOLO, *Davide e la corazza di*

Saul. Il ministero del prete oggi. Ed. Messaggero, Padova, 2002, passim.

- (17) Considerati la chiave di lettura del Cantico, questi versetti sono anche inseriti nel rito di consacrazione dei religiosi.
- (18) J. GARDER, *Vita Brevis*, Longanesi, Milano, 1998, pag. 163.
- (19) P. SACCHI, *Sacro/profano, impuro/puro nella Bibbia e dintorni*, Morcelliana, Brescia, 2007. P. DE BENEDETTI *Introduzione al giudaismo*, Morcelliana, Brescia, 2009³.

Bibliografia

AA.VV., *Nubili e celibi tra scelta e costrizione (sec. XVI-XX)*, Ed. Universitaria, Udine, 2006.

ATI, Associazione Teologi Italiani, *Il ministero ordinato. Nodi teologici e prassi ecclesiale*, Ed. San Paolo, Cinisello Balsamo, Milano, 2004.

BARBAGLI - DALLA ZUANNA - GARELLI, *La sessualità degli italiani*, Il Mulino, Bologna, 2010.

BARBAGLI - KERTZER, *Storia della famiglia in Europa*, Laterza, Bari, 2002.

J. CASEY, *La famiglia nella storia*, Laterza, Bari, 1991.

CATECHISMO DELLA CHIESA CATTOLICA, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 1999.

E. CATTANEO, *I Ministeri nella Chiesa Antica: Testi Patristici dei primi tre secoli*, Ed. Paoline, Cinisello Balsamo, Milano, 1997.

A. E. CRAWLEY, *The mystic rose: a Study of primitive marriage*, Mc Millan and Co., London, 1902.

A. GENTILI, *Se non diventerete come donne*. Ed. Ancora, Milano, 1988.

L. PADOVESE, *Uomo e donna a immagine di Dio. Lineamenti di morale sessuale e familiare*, Ed. Messaggero, Padova 2001.

A. PAOLI, *Il Sacerdote e la Donna. L'esperienza della relazione con il femminile e la verità della chiesa*, Ed. Marsilio, Venezia, 1966.

G. RAVASI, *Cantico dei Cantici*, Ed. Paoline, Cinisello Balsamo, Milano, 1990⁴.

A. SACCARDO, *Equivoci e contraddizioni della*

legge medievale del celibato ecclesiastico. Ed. Milleservizi, Udine, 1990.

P. SACCHI, *Sacro/profano, puro/impuro nella Bibbia e dintorni*. Ed. Morcelliana, Brescia, 2007.

A. SICARI, *Matrimonio e verginità nella rivelazione. L'uomo di fronte alla Gelosia di Dio*, Jaca Book, Milano, 1978.

www.chiediloaldon.it

www.chiesa.it

www.pretisposati.it

www.vatican.va



Marina Elena Mariuzzi, laureata in Psicologia presso Psychology Major (York University, Toronto-Canada), ha conseguito il titolo accademico di Magistero in Scienze Religiose (Facoltà Teologica del Triveneto), ISSR Udine - e ha completato il corso di Teologia della Vita Consacrata indetto dall'Istituto CLARETIANUM - Pontificia Università Lateranense (Roma). Collabora con diverse associazioni regionali nella realizzazione di progetti per la promozione e la tutela della salute mentale e con l'UTE - Carnia dove conduce incontri di Storia delle religioni.

L'ANGOLO DELLA NARRATIVA

Raccontami una storia... ... mentre fuori nevica (continuazione)

Emma Battaino

I VIEDEMZI E LA GRANDE NEVICATA

Quell'inverno era stato molto particolare: non era venuto il gran freddo, il fiume non si era mai ghiacciato, la temperatura era stata stranamente mite e si era già arrivati a febbraio senza vedere neanche una volta la neve.

Questo non piaceva ai paesani: che inverno è se il ghiaccio non ricama sui vetri delle camere bianchi merletti e se non forma ghiaccioli pendenti ai bordi della fontana?

I vecchi dicevano che il gran freddo poteva venire proprio in febbraio, ma era ormai la vigilia di San Valentino, le giornate si erano molto allungate e si sentiva nell'aria già qualcosa di primavera.

Alla vigilia di San Valentino Anna era abituata ad andare a cercare i primi fiorellini sbocciati al riparo delle erbe secche, sotto i muretti sassosi del *ronk*.

Quell'anno bucanave, primule, crochi e violette non erano difficili da trovare e lei ne aveva raccolti un gran mazzo per fare più bella la casa, siccome il giorno dopo in paese ci sarebbe stata la sagra.

Per San Valentino molta gente veniva ad Azzida dai paesi vicini per assistere alle S. Messe, ricevere la benedizione e comprare candeline e chiavette. Nelle osterie si mangiavano le trippe, servite su fette di pane inzuppato nel brodo di gallina e insaporite con abbondante formaggio grattugiato.

Gli strucchi fritti c'erano in abbondanza in ogni casa e la preparazione della *buia*, il loro ripieno, iniziava circa una settimana prima. Si doveva sguisciare e macinare le noci, ripulire l'uvetta, tostare i pinoli e tagliuzzare in piccoli pezzi i canditi. La *buia*

diventava più saporita se *riposava* qualche giorno e così i dolcetti diventavano buonissimi.

Già con l'inizio dei preparativi, l'aria di festa si cominciava a respirare in ogni casa.

Anna, ritornando a casa e passando per il paese, respirava felice quell'aria di festa: dalle finestre delle case, aperte perché il fuoco per friggere gli strucchi nello strutto doveva essere grande, usciva il delizioso profumo. Si sentiva il vociare delle donne e le richieste dei bambini che volevano assaggiare,



Fra le erbe secche, vicino ai muretti, erano sbocciati i primi fiorellini.

ma era inutile: gli strucchi caldi non facevano bene e poi la festa era il giorno dopo e se si cominciava a mangiarli già adesso non ci sarebbe stato il cesto pieno! Così doveva essere perché il giorno dopo certamente ci sarebbero stati molti ospiti in tutte le case e si doveva far bella figura!

Anna era ormai quasi arrivata a casa e respirò forte: un leggero peso le opprimeva il petto; era felice ma nello stesso tempo preoccupata.

Era felice perché sapeva che la mattina dopo, come tutti gli anni, sarebbero venuti a trovarli Renzo, l'amico di papà, con la moglie e il figlio Pietro che aveva otto anni più di lei e aveva già fatto il militare.

Era triste perché di solito lui non la guardava nemmeno e seguiva interessato solo i discorsi degli uomini.

Lei da tanti anni ne era innamorata, non lo aveva mai detto a nessuno, specialmente in casa, perché aveva paura di essere presa in giro e perciò si sentiva nello stesso tempo felice e triste. In cuor suo però sperava che quest'anno Pietro si sarebbe accorto di quanto era cresciuta e forse anche lui...

Anna entrò in casa e sentì il caratteristico odore di strucchi investirla più forte.

- Non avete ancora finito di friggerli?

- Non ancora, adesso dammi il cambio perché sono proprio stanca! - le disse la madre con il viso rosso a forza di stare curva sul fornello per mettere nella grande padella piena di strutto bollente gli strucchi, rigirarli con la forchetta perché si dorassero da tutte le parti e poi toglierli, sgocciolarli e metterli nel cesto.

- Faccio io, metto i fiori in un bicchiere e vengo.

- Come sono belli! Ormai è presto primavera e anche quest'anno l'inverno è quasi finito...

- Non si può ancora dire così! Sai il proverbio friulano? *Februarut, pies di dut!* Da un momento all'altro il freddo può farsi sentire più forte che mai! - intervenne la nonna. Lei non voleva credere che quell'anno l'inverno sarebbe andato via così, senza neanche una piccola nevicata.

- Io sarei contento che venisse tanta neve, così non dovrò andare a scuola - disse il fratellino



L'odore degli strucchi fritti nello strutto bollente si spandeva per la strada del paese.

Franco, addetto a cospargere lo zucchero sugli strucchi messi nel cesto.

- Accontentati che domani, grazie a San Valentino, farai un giorno di vacanza!

- Hai ragione papà, ma pensa come sarebbe bello se San Valentino ci facesse un miracolo e ci portasse tanta neve: invece di un giorno, avrei più giorni di vacanza!

- Non dire stupidaggini! - intervenne severa la mamma - non si scherza sui miracoli! A proposito, vai a confessarti perché è già suonata la campana: adesso c'è la confessione per i bambini, fra un'ora sarà per i giovani e poi per tutti gli altri! E lanciò un'occhiata espressiva al marito che fece finta di non capire l'invito.

La vigilia continuò tranquilla e quando calò la sera in tutte le case i preparativi erano conclusi. Le ragazze avevano stirato il vestito più bello perché l'indomani, dopo la giornata ricca di Messe e di Funzioni, ci sarebbe stata festa anche nelle

osterie e certamente sarebbero venuti i ragazzi da tutti i paesi vicini per ballare e divertirsi.

Nella notte le campane suonarono a lungo per dare il benvenuto alla sagra, ma verso mezzanotte tutto tacque e il paese fu avvolto da un gran silenzio; tutti volevano dormire per essere pronti a festeggiare.

Mentre i paesani dormivano, i *viedemzi*, che si nascondono nella soffitta di ogni casa, uscirono sui tetti e si sedettero sui camini.

Come ogni notte si misero a chiacchierare allegramente da un camino all'altro e a raccontarsi i segreti di tutti gli abitanti, perché loro sanno tutto di ogni persona e spesso aiutano la gente



I viedemzi a notte fonda erano usciti dai camini e chiacchieravano allegramente.

suggerendo il comportamento giusto o il modo di risolvere le situazioni. La gente pensa di decidere da sola quando si arrabbia o fa pace con i vicini, quando decide cosa farà da grande, quando trova la giusta soluzione di un difficile problema, invece spesso sono i *viedemzi* che lo suggeriscono.

Qualche volta loro sono cattivelli e allora suggeriscono litigi, altre volte sono buoni e suggeriscono di fare pace. Nelle notti speciali come pleniluni, Notti Sante o viglie di sagre, possono fare anche delle magie e preparano sempre belle sorprese alla gente del paese.

Tutti pensano che i giorni di festa siano belli perché deve essere così, invece sono i *viedmzi* che si impegnano perché tutto vada bene e la gente si senta così felice.

Quella era proprio una delle notti speciali in cui loro potevano fare una magia.

- Cosa avete pensato di fare questa notte? - chiese il *viedemz* più piccolo.

- Ho avuto un'idea che vi piacerà di sicuro! - disse ridendo il *viedemz* della casa di Anna.

- Dilla! Tu hai sempre belle idee. - risposero incuriositi gli altri, avvicinandosi per sentirlo meglio.

- Quest'anno Anna ha diciassette anni ed è diventata proprio una bella ragazza. Io so che lei è innamorata di Pietro, quel tonto di Vernasso che ogni anno per San Valentino viene con i suoi genitori a casa sua. Lui non le dice neanche una parola, sembra che non la veda nemmeno e lei soffre di questo, sarebbe giusto aiutarla.

- Hai ragione, ma come possiamo fare? - chiesero interessati. Anna era simpatica un po' a tutti perché spesso, mentre lavorava in casa, nell'orto o in campagna, parlava tra sé e sé e così i *viedemzi*, che la sentivano, conoscevano il suo cuore semplice e buono.

- Si potrebbe far venire un po' di neve così Pietro ed i suoi genitori rimarranno in casa di Anna tutto il giorno e forse lui, vedendola per più tempo, si accorgerà che è proprio una bella ragazza e se ne innamorerà!

- Un po' di neve... - disse come fra sé il più vecchio *viedemz* - Tanta gente in paese sarebbe contenta, soprattutto i bambini che non dovranno andare a scuola e i vecchi che la potranno guardare mentre scende stando al calduccio ...non è una cattiva idea!

- Penso che tanti invece non sarebbero contenti, chi non ha la stalla vicino alla casa, come Gigi che abita nella mia casa e deve andare a

governare le mucche quasi in fondo al paese, si troverà male e così gli rovineremo la festa!

- Anche Miuta, che abita nella mia casa non sarà contenta, ha appena fregato il pavimento della cucina e stasera era così orgogliosa mentre lo guardava tutto ben pulito, la neve che le porteranno dentro con le scarpe lo sporcherà ...

- Queste sono sciocchezze! Cos'è un pavimento sporco in confronto al cuore infelice di Anna?

- È vero, hai ragione! Bisogna fare qualcosa per quella simpatica ragazza.

- Allora siamo tutti d'accordo sulla nevicata?

- Sì, sì, il tempo passa e tutto deve essere pronto per l'alba, mancano poche ore, presto! Voliamo tutti sul campanile e facciamo l'incantesimo!

I *viedemzi* spiccarono il volo e poco dopo il tetto conico del campanile era ricoperto dai loro mantelli viola. Si erano messi a spirale; il più vecchio era in cima e con una mano teneva stretta la croce del campanile mentre con l'altra stringeva la mano del compagno un po' più giovane e così via, uno dietro l'altro fino al più piccolo che, stando in fondo perché era l'ultimo, sentiva poco quello che dicevano lassù in alto. Il più vecchio, in cima, disse la formula magica per la neve aggiungendo anche che ne volevano venti centimetri.

Ognuno ridisse la formula ma quando fu il turno dell'ultimo *viedemz*, un po' perché lui non stava molto attento, un po' perché non era pratico, un po' perché a scuola non era mai stato bravo in matematica, fatto sta che invece di dire - venti centimetri - disse - venti metri -.

Appena gli altri lo sentirono gridarono:

- Ma cosa dici? Sei matto? Vuoi seppellire vivi i paesani? E adesso cosa facciamo?

Erano tutti agitati, non sapevano come rimediare, vedevano che la magia cominciava già a funzionare e grosse nuvole nere stavano coprendo velocemente la luna.

- L'unica possibilità che abbiamo è ripetere la magia, sperando di avere ancora energia nelle mani e dire - venti decimetri -. Dobbiamo fare presto!

- Ma sono tanti lo stesso! Sono due metri! - protestò il più dotto.



I viedemzi si diedero la mano e si misero a spirale attorno alla punta conica del campanile per fare la magia.

- Due metri? Così tanto? - disse facendo l'intelligentone il più piccolo.

- Tu stai zitto, non osar nemmeno parlare! Sai bene che è tutta colpa tua, tutto perché non hai mai studiato volentieri la matematica e per te centimetri, decimetri o metri è la stessa cosa!. Ma adesso guai se sbagli, capito?

- Scusatemi! Non volevo fare un guaio. - disse con la faccia dispiaciuta e gli occhi pieni di lacrime il piccolo *viedemz*

- Dai, dai, ti perdoniamo... adesso però stai attento, concentrati!

- Siamo pronti! - gridarono dal basso ed il più vecchio, aggrappato alla croce, ridisse la formula. Stavolta andò tutto bene ed i *viedemzi* tirarono un sospiro.

- Beh, è andata! Forse è anche meglio che ne cada tanta, venti centimetri è una cosa abbastanza normale, due metri è eccezionale! Tutti si ricorderanno di questo San Valentino: i bambini

rimarranno a casa per un po' di giorni, i vecchi avranno una cosa nuova da vivere, forse le donne si arrabbieranno un po' ma poi, in fin dei conti, stare un po' tappati nelle case farà bene a tutti...

- La nevicata però deve iniziare in mattinata, quando Pietro sarà già arrivato!

- Stai tranquillo! Ho calcolato tutto! - assicurò il più vecchio e aggiunse - Ora torniamo nelle nostre case perché fra un po' sarà mattina, arriverci a domani notte!

Tutti si salutarono e poco dopo i *viedemzi* sparirono nei loro camini.

Il mattino dopo in paese sembrava tutto tranquillo ma la luce fioca dell'alba faceva capire che la giornata non sarebbe stata serena. Gli uomini andarono in stalla a governare le mucche e le donne a mungere. Quando rientrarono nelle case era ormai giorno ed il cielo appariva grigio ed uniforme.

- Mi sembra cielo da neve. - disse il padre a Franco che quel giorno l'aveva aiutato in stalla.

- Magari! Vuoi vedere che San Valentino ci fa il miracolo e ne fa cadere tantissima?

- Ti ho già detto che non devi scherzare con i miracoli - lo sgridò la madre - piuttosto lavati bene il collo, non aver paura dell'acqua fredda come i gatti.

Ora iniziava la festa e tutta la famiglia si vestì con gli abiti più belli. Come ogni anno in quel momento arrivarono anche Pietro ed i suoi genitori e tutti insieme andarono a Messa.

Anna era molto felice, il pensiero di poter vedere Pietro per qualche ora le faceva battere forte il cuore e sperava, anzi sentiva che quell'anno qualcosa di nuovo sarebbe successo.

Alla fine della Messa lei e la madre tornarono svelte a casa per preparare in tavola una buona colazione e già i primi fiocchi cominciavano a cadere dal cielo.

- Che strana neve, - osservò la madre - i fiocchi sono larghi come fazzoletti, non c'è neanche un filo di vento, guarda come sta crescendo, man mano che la guardi è sempre più alta in terra...

Anna non diceva niente, i suoi pensieri erano da un'altra parte.

A casa stesero sulla tavola la tovaglia di fian-

dra delle grandi occasioni, Anna mise al centro il bicchiere con i fiorellini e poi sistemarono per bene le tazze di porcellana rosa, i cucchiaini d'argento, il vassoio con gli strucchi, la caraffa del caffè, quella del latte e la bottiglia con la grappa. Tutto era pronto ed anche gli uomini, che si erano fermati in piazza a scambiare quattro parole con gli amici, arrivarono desiderosi di mangiare la buona colazione. Mentre si sedevano a tavola tutti si stupivano di quella strana nevicata; c'era nell'aria una strana allegria mai provata e ognuno voleva raccontare la sua meraviglia e dire che non aveva mai visto una cosa uguale.

Il paese era ormai bianco, le tendine delle finestre erano state scostate per vedere bene come scendevano i fiocchi e nella stanza entrava una luce abbagliante che rallegrava tutta la cucina. La nonna non staccava gli occhi dalla finestra ed era la prima volta che diceva di non aver visto niente di simile nella sua lunga vita.



Anna e Pietro stavano vicini e guardavano la neve scendere fitta e leggera.

Stranamente a Pietro non interessavano per niente i discorsi che stavano facendo il padre e l'amico; non riusciva a staccare gli occhi da Anna perché quella bella luce che entrava in casa la illuminava in modo particolare e gli sembrava di vederla per la prima volta.

Anna, accortasi del cambiamento, sorrideva felice e si sentiva calma, sicura di sé, per niente imbarazzata a ricambiare lo sguardo ed il sorriso a Pietro.

Mentre fuori la neve continuava a cadere i due ragazzi incominciarono a conoscersi parlando della loro vita, dei loro sogni, delle loro speranze, e quando venne sera si dovette decidere che Pietro ed i genitori sarebbero rimasti a dormire lì...

Quel San Valentino fu unico; meno male che tutte le case erano fornite di strucchi e di ogni ben di Dio perché nessuno poteva uscire di casa e più gli uomini spalavano e più la neve era alta.

Quando finalmente, la sera del giorno dopo, la neve smise di cadere, i paesani la misurarono e videro che ne erano caduti due metri!

Mai nessuno si ricordava di una cosa simile.

Seguirono giorni di grande lavoro per spalare le gallerie che mettevano in collegamento fra loro le case e liberare i tetti perché non si sfondassero, ma tutti erano ugualmente felici perché capivano di vivere un evento speciale, che difficilmente si sarebbe ripetuto.

A Maggio di quell'anno, Pietro ed Anna si fidanzarono e quando, nelle tiepide serate primaverili, i due ragazzi si salutavano sulla porta di casa sorridendosi affettuosamente, i *viedemzi* li guardavano di nascosto e si scambiavano l'un l'altro occhiolini e smorfiette d'intesa come per darsi che quell'amore era tutto merito loro.

- *Bellissima papà, pensi che anche questa volta verrà così tanta neve?*

- *Chissà! Non si può mai dire... forse ne verrà anche di più!*

- *Davvero? Magari! Infatti sta venendo giù fitta, fitta. Guarda i fiocchi come girano veloci intorno alla luce del lampione, guarda per terra e sui tetti come si sta alzando!*

- *Sì, sì questa volta viene giù proprio bene, adesso mi bevo mezzo bicchiere di brulè e intanto tu sbuccia un po' di castagne per tutti e due.*

- *Com'è il brulè?*

- *Hmmm, la cannella e il chiodo di garofano gli danno un buonissimo sapore e poi fa bene: tiene lontano il raffreddore!*

- *Me lo fai assaggiare?*

- *Giusto un gocciotto; ai bambini non fa bene.*

- *Buono, ma mi pizzica un po' la lingua, meglio che lo beva tu, io mangio le castagne, tieni, queste le ho preparate per te.*

- *Grazie...*

- *Continuiamo con le storie? Ne sai ancora, vero?*

- *Se ne so! Ti ho promesso che racconterò finché nevica e se nevierà tutta la notte, io racconterò tutta la notte...*

- *Che bellezza! Sarà la notte più bella della mia vita! Dai, incominciane un'altra, di che cosa parla la prossima?*

- *Il brulè mi ha fatto venire in mente la storia del tesoro di San Silvestro.*

- *Perché?*

- *Adesso capirai. Allora incomincio?*

- *Io sono pronta, vai!...*

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.

Haiku: poesia dal silenzio

Aldina De Stefano

'Maestro, insegnatemi a poetare haiku'. Il maestro sorrise. Con un gesto lento e gentile invitò la ragazza a sedersi. Cominciò a versarle il thé nella tazza, continuò a versarlo oltre il colmo della tazza, fino a farlo traboccare.

'Maestro, ma non vedete che la tazza è stracolma?' Il maestro si fermò e disse: 'Come faccio ad insegnarti a poetare haiku, se la tua mente è troppo piena?'

La ragazza ammutolì. Guardò a lungo e intensamente il maestro. Lo seguì, nelle sue passeggiate. Imparò l'arte della contemplazione, del silenzio, dell'ascolto. Imparò la disciplina ed il rigore delle parole semplici, incorrotte e incorruttibili. Negli haiku che scriveva valorizzò i vuoti senza riempirli. Quando il maestro vide la ragazza riconciliata, le disse con dolcezza che era tempo per lei di ritornare in Occidente. Raccolse i suoi haiku scritti sulle foglie, sui fogli, sulla seta, e glieli mise in una leggera bisacca. 'Che ti sia lieto il viaggio di ritorno, e quieto. E quando arrivi, fai dono dei tuoi haiku. Ora, ti preparo il thé'.

E questa volta, il maestro non lo fece traboccare dalla tazza.



Angeli danzanti, di A. Gockel

Non sono mai stata in Giappone. Forse non ci andrò mai. Non conosco nessun giapponese, né la lingua. E questa storia l'ho inventata, no, non l'ho inventata, l'ho immaginata, ed è la sintesi di molti racconti di filosofia zen, filosofia della trasformazione che definisce limitando, nella concezione che Il Meno è il Più.

L'haiku, nella storia della poesia giapponese, è un componimento di soli tre versi di 5-7-5 sillabe. Ogni haiku contiene una parola – *kigo* – che evoca la stagione che lo incornicia. In origine è la prima strofa di una poesia a catena di ispirazione leggera o d'occasione, che trova la partecipazione di tutti. Gradualmente si slega dai versi successivi diventando componimento a sé stante. È con Matsuo Basho (1644-1694), poeta viaggiatore, che l'haiku assume a dignità letteraria ed autentica espressione lirica. Basho coglie la suggestione ed il fascino della natura nelle sue minime, quotidiane manifestazioni, pervase, nella sua poesia, di una delicata e struggente spiritualità. Come questa:

RUSCELLO: / SCALA LA MIA GAMBA/UN PICCOLO GRANCHIO. (SAZAREGANI/ASHI HAINOBORU/SHIMIZU KANA).

Ma il suo haiku forse più amato e tradotto, in un'infinità di variazioni, è:

ANTICO STAGNO / UNA RANA SI TUFFA / SUONO D'ACQUA. (FURUIKE VA/KAWAZU TOBIKOMU/MIZU NO OTO).

Basho invita ogni *haijin* (poeta di haiku) alla disciplina ed all'obbedienza all'haiku con quattro fondamentali regole:

Jaku, distacco per raggiungere la calma interiore;

Sei, spirito e corpo libero da ogni desiderio di possesso;

Wa, pace armoniosa con tutti;

Kei, rispetto per se stessi ed il creato tutto, animato e inanimato, visibile e invisibile.

Dopo un lungo periodo di involuzione manieristica, l'haiku trova in Masaoka Shiki (1867-1902) un appassionato rinnovatore che comincia a introdurre nelle tradizionali e rarefatte atmosfere naturali squarci di vita quotidiana moderna. Ancora oggi, e soprattutto in Occidente, l'haiku vive in forme complementari a quelle dei rigidi canoni della tradizione. In Giappone l'esercizio di haiku è quotidiano e condiviso. Molti giornali nipponici hanno uno spazio riservato a questa poesia, considerata la più piccola al mondo, ma di certo non la più facile, né scontata.

Paul Claudel, Allen Ginsberg, Edoardo Sanguineti, Jorge Luis Borges, Giuseppe Ungaretti, Mariella Bettarini... hanno composto haiku, ricercando in quest'arte della sottrazione ciò che, con semplicità, accade nella natura e nei sentimenti umani, nelle manifestazioni più intime, delicate, minime, relazionali. Ci sono libri che cambiano la vita. E ci sono haiku che cambiano lo sguardo.



La danza della vita, di G. Spinosa

Sono nata in Chiavris, Udine. Abito a Lestizza e a Raspano (Udine). Spesso, cammino sola lungo i sentieri del Friuli, vasto tempio di silenzi, centro irradiante di poesia. Per questa terra madre che mi nutre spiritualmente, nutro una filiale riconoscenza. E per lei, con lei, scrivo haiku. Ma... l'haiku non nasce così, nella forma più esercitata dei tre versi di 5-7-5 sillabe. Diventa, nel suo farsi e rifarsi, con modifiche e varianti sempre in movimento e trasformazione. Sono un *work in progress*, ed è anche per questo che mi incantano. Li riscivo e correggo, a mano, centinaia di volte, fino a che, anche a distanza di anni ecco, la parola giusta che si manifesta, che suona, canta, danza, si ritrae, si nasconde, evoca un paesaggio, un'atmosfera, un sentimento, un cambiamento, un respiro sospeso. La poeticità dell'haiku si concentra nella folgorazione del frammento, sempre più spogliato da impacci o sovrastrutture, riducendosi quasi a enunciato. Privo di titolo, di segni di interpunzione e delle comuni convenzioni, l'haiku è un lavoro concentrato sulla parola, in fedeltà alla parola vivente che diventa, nel suo essere, una sorta di monade. Nella disperante tragedia della condizione umana l'haiku esprime realtà innocenti, slanci verso l'assoluto. Sono un modo di essere nel mondo, di mantenersi all'erta fino allo struggimento di fronte ai mutamenti, ai tremendi e sublimi, e minimi mutamenti in cui le cose nascono, crescono, si consumano, muoiono, si rinnovano. Scrivere haiku è vedere, come da un'altezza serena. Mi affascina, questa poesia 'scandalosamente' breve, questa parola amante e amata dal silenzio. Nella sua sublime umiltà, si propone come guarigione dalla *hybris*, dalla tracotanza. Nella sua bellezza nuda e disarmante, si offre come paradigma ad una realtà fatta di eccessi, di troppi pieni, troppi rumori, di impaurite solitudini ammassate, di spaesamento e straniamento. Non soffre d'*horror vacui*, non teme lo spazio vuoto, anzi, è l'arte della sottrazione, della cancellazione, del limite, della liberazione dal vincolo spazio-tempo. Narra il Tempo, non la Storia, che ne è una sua parziale riduzione. Non descrive, non si compiace, non è autorefe-

renziale. Semplicemente è. Davanti alla crisi del linguaggio, e della civiltà, con l'haiku possiamo librarci a *risillabare le parole ingenuae* (Ungaretti). È ribelle e anticonvenzionale, sfugge da ogni parola inutile, enfatica, ridondante, volgare, mistificata o mistificante, o manomessa. Si espone, si espone al contagio della vita, della vita autentica, che non va sciupata... *nel troppo commercio con la gente / con troppe parole in un via vai frenetico. Non sciuparla portandola in giro / in balia del quotidiano / gioco balordo degli incontri/e degli inviti, / fino a farne una stucchevole estranea.* (C. Kavafis).

Alle lettrici ed ai lettori di Harmonia, forse inconsapevoli haijin, dedico questi miei haiku:

LA PRIMAVERA
HA MOLTE AMMIRATRICI
STESE SUL MURO

IL TIGLIO IN MAGGIO
SVEGLIA SOPITI SENSI
PREVEDE AMORI

FIOR DI SAMBUCO
È COSÌ CHE TI CHIAMI?
T'INCHINI PIANO

QUAL È IL TORMENTO?
SE LA FOGLIA SCOLORA
LASCIA CHE ACCADA

ECCO L'AUTUNNO
VOGLIA D'INGINOCCHIARMI
DI FRONTE AI FAGGI

CHINI SUL FOGLIO
OVUNQUE I BIMBI AL MONDO
SCRIVONO CUORI

CHIARI DEL BOSCO
NEL PARTO DELLA LUCE
LA GALAVERNA

VENGONO A VOLTE
NELLE CONCHE DEI CUSCINI
SILENZI STANCHI

S'APPOGGIA UN RAMO
AL FIUME MORMORANTE
ASCOLTA VOCI

NELLA RADURA
PIOVE SENZA FRAGORE
DANZANO FATE

IN PRIMAVERA
HO SORRISI SEGRETI
TRA ME E ME



La danza, di H. Matisse

Pubblicazioni di haiku dell'autrice:

1999 **del silenzio**, haiku, Udine, ed. DARS, stamparia Santini, con poesie di Marina Giovannelli.

2002 **a te ritorno**, haiku, Osnago (Co), ed. d'arte Pulcinoelefante, artista Grazia Renier.

2003 **per questo mare**, poesie e haiku, Trebisacce (Cs), tipolitog. Jonica, disegni di Francesco Basile.

2005 **sul filo teso**, haiku, Osnago (Co), ed. d'arte Pulcinoelefante, artista Emanuela Colledani.

2005 **da poesia selvatica**, haiku, Edizione dell'Autrice di Antonella Barina, Venezia.

2005 **da 'Robe di casa'**, mostra in versi, haiku, poesia dell'attimo, in occasione di Vicino/Lontano, Udine.

2005 **Libri in cantina**, Rassegna nazionale piccola media editoria, haiku di montagna, Susegana (Tv).

2006 **haiku di Natale**, ai bimbi del Brasile e di Capo Verde dalla Scuola Materna Cattarossi, Udine.

2006 **haiku del bosco**, Speciale 'Leggendaria', Roma, n. 57 estate.

2006 **ritratto a Pound**, haiku, Osnago (Co), ed. d'arte Pulcinoelefante, artista Luigi Mariani.

2006 **donne di segni**, in occasione di Pordenonelegge, haiku, a cura della libreria Martincigh, Udine.

2006 **ritratto a Pound**, haiku, Osnago (Co), ed. d'arte Pulcinoelefante, artista Alberto Bonfanti.

2006 **boscovecchio**, haiku, Osnago (Co) ed. d'arte Pulcinoelefante, artista Gina Morandini.

2006 **cinquanta**, haiku d'occasione per Cristina Burelli, Udine, ed. stamperia d'arte Santini.

2007 su agenda friulana Chiangetti 2007, Udine, a cura di Renato Pilutti, haiku.

2010 su calendario del Comune di Cassacco (Ud), haiku.

2010 haiku alla madre, su cartone e legno haiku inediti 2008 2009 2010.

Le pubblicazioni Pulcinoelefante sono in collaborazione con la Libreria Martincigh di Udine.

Alcuni sono stati 'rivisitati', in opere d'arte, da Ugo Pierri, Trieste; Simonetta Filippi, Livorno; molti i bambini e le bambine delle scuole primarie (per esempio quella di Bicinicco-Ud) e secondarie, in Italia, che hanno risposto ai miei haiku con altri, loro, commoventi, contagiosi...

CALMA DI NEVE
PASSETTI DI PASSERI
DI QUA E DI LÀ



Suggerimenti bibliografici

AA.VV. *Haiku in Italia*, a cura di G. Manacorda, Empiria, Roma, 1995.

L.V. ARENA, (a cura di), *L'haiku - considerazioni estetiche*, BUR, Milano, 2004.

M. BETTARINI, *Haiku di maggio*, gazebo verde, Firenze, 1999.

D. BISUTTI, *La poesia salva la vita*, Mondadori, Milano, 1992.

G. CONTE, *Manuale di Poesia*, Guanda, Parma, 1995.

A. CRESCINI, *Dall'assoluto all'Assoluto*, estratto da Il LOGOS in Friuli Venezia Giulia, Udine, 2008.

E. DAL PRA, (a cura di) *Haiku Il fiore della poesia giapponese*, Mondadori, Milano, 1998.

E. DAL PRA, (a cura di), *106 Haiku*, Mondadori, Milano, 1999.

A. KIAROSTAMI, *Un lupo in agguato*, Einaudi, Torino, 2003.

I. IAROCCHI, (a cura di), *Cento haiku*, Guanda, Parma, 2004.

T. IKEMOTO, L. STRYK (a cura di), *Poesie Zen*, Newton, Roma, 1995.

E. MARINELLI (a cura di), *Poesia- Antologia illustrata*, Giunti, Firenze, 2001.

G. PETRONIO, *Viaggio nel paese di Poesia*, Mondadori, Milano, 1999.

G. SICA, *Scrivere in versi, Metrica e Poesia*, Pratiche, Parma, 1996.

I. STARACE (a cura di), *Il grande libro degli haiku*, Castelvechi, Roma, 2005.

Poesia, rivista mensile: n. 76, 1994, Milano: *La poesia giapponese del dopoguerra*, HAIKU, di Paola D'Angelo, e n. 194, 2005: *Gli haiku di Kobayashi Issa*, di David G. Lanone.

Riflessioni su haiku, Associazione Internazionale Amici del Haiku, Roma, 2001.

TEMPO SOSPESO
PERFINO I PESCI ROSSI
STANNO IN ATTESA

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'archeomitoologia 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 demotnoantropologiche 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.

Poesie

Lucina Grattoni

Sorrisi negati

*Come fragile reperto,
graffiate le mani,
dal mio cuore
vorrei poter estrarre
il più cristallino sorriso.*

Vorrei.

*Ma sorriso di legno è il mio
ed è marcito.*

*È sorriso di carta,
l'ha ghermito il vento.*

*È sorriso di filo d'erba
calpestato.*

*Sorriso scolpito nella sabbia,
l'ha divorato il mare.*

*Sorriso di gesso
sbiadito dal sole.*

*Ora
vive il deserto
la mia anima.*

(marzo 2006)

Mani di madre

*Mani rinsecchite, ruvide,
consunte anche le impronte digitali.*

Quanti rosari hanno sgranato?

*Quante lacrime di dolore, di paura, di fatica
han cancellato?*

Quanto hanno dato, madre, quelle mani?

*Tutti quei bucati al gelo per i ricchi
la minestra per il povero
l'ultimo centesimo a chi più fame di te aveva.*

*Il legno lavato delle scale,
il pane impastato e la polenta al fuoco
che t'arrossava il viso.*

*Migliaia di punti agli scarpetti
e la maglietta per l'ultimo nipote.*

Quanto hanno dato!

E le carezze?

Queste non ricordo.

(novembre 2006)

Compagno di strada

*Un dolente sorriso
volgeva su di noi.
Sguardi incrociati
e povere parole.*

*Su quel volto grigio
i solchi scavati
da una solitudine infinita.*

Ma lui era gioia per noi.

Se n'è andato con Dio.

*Ho sentito avvicinarsi il vuoto
e non conoscevo
nemmeno il suo nome.*

(febbraio 2003)

Sale d'aspetto

*Squallore
delle sale d'aspetto,
hanno tutte quell'odore
d'impazienza, di rabbia e rassegnazione.
Passa la solitudine di sguardi perduti,
s'incrociano dialoghi al cellulare.*

*Teste ciondolanti,
il sonno ripiegato su di sé, allucinato,
di chi non va da nessuna parte.
Chi esce corre incontro alla vita.*

(novembre 2007)

Al camposanto

*Mi fissano sbiaditi occhi
in un aflore di gigli smorti.*

*Passo leggera sulle loro vite
e sguardi assorti dicono AMORE*

ancora,

*in un leggero sorriso
fissato per sempre.*

*Sono qui
nel silenzio*

*e grazie ancora rendo
ad occhi che gustano l'infinito.*

(giugno 2003)

Lucina Grattoni, nata a Cividale del Friuli, si è diplomata al Liceo Classico "Paolo Diacono". Si è laureata in Lettere moderne nel 1975 all'Università di Trieste discutendo la tesi *"Le Valli del Natisone. Ricerche di geografia agraria"*. Dallo stesso anno ha insegnato geografia economica in diversi istituti tecnici e professionali della regione. Dal 1996 al 2009 ha insegnato latino e storia nei licei annessi al Convitto Nazionale "Paolo Diacono" a San Pietro al Natisone ed è stata referente del progetto Scambi Culturali con Austria e Germania. Sposata, ha un figlio. È impegnata, assieme al marito, in diverse iniziative di volontariato.



Patriarchi
(Per C.A.)

Libro primo

*Noi patriarchi dell'indulto sommersi
dalla ragione dell'essere
dall'esistere del tempo
noi strade ansiose che si intrecciano nella sera,
andare per vivere un po' più a lungo,
per morire un po' di meno
con lo sguardo in panne e il cuore addormentato
altrimenti, dicevi, altrimenti anche l'anima
più pura si incanta,
noi circoncesi da un antico sapere
aprivamo il libro dei padri con sintonia d'intenti
ma dove andrà a farsi valere la morale
offerta dalla mano di Adamo?
chiedevamo con versi stracolmi di misericordia,
noi seduti in giardino a cercare increduli il cielo
mentre sognavamo una Milano che più non esiste
quel Corso Buenos Aires che ricorda Babilonia
quei vicoli lungo i Navigli che tante canzoni hanno
portato al mare,
noi angeli di pianura capaci persino di volare
viviamo ora in collina come se fosse estate.*

Silvano Zamaro, nato a Cormons (Gorizia), ma è cresciuto in Canada dove ha conseguito i seguenti titoli accademici: Master in Modern Languages and Cultural Studies c/o University of Alberta, Edmonton, Canada; Laurea Bachelor of Arts con Honours (Inglese, Spagnolo, Francese, Italiano) c/o University of Alberta, Edmonton, Canada. Iscritto all'albo AATI (Alberta Association of Translators and Interpreters). È docente esperto di madrelingua inglese in diverse scuole statali superiori della provincia di Udine. Ha ottenuto il Premio Letterario "Bressani" quale migliore pubblicazione di poesia in Italiano, Istituto Italiano di Cultura di Vancouver, B. C., Canada. I suoi lavori di poesia e prosa sono apparsi su diverse riviste italiane e straniere. Ha ottenuto i seguenti Premi letterari e i seguenti riconoscimenti: Premio Letterario "Leone di Muggia" Trieste; Premio Nazionale "Nardi" Venezia; Premio Nazionale "Bressani" Vancouver, Canada; Premio Letterario "Santa Chiara" Udine; Premio Nazionale di poesia "Abano Terme" Padova; Premio Letterario "Le Pigne" Chiusaforte, Udine; Premio Nazionale di poesia "Cosmo d'oro" Rovigo; Premio Letterario Plurinazionale (poesia in video) "G. Malattia" Barcis, Pordenone; Premio Letterario "Il Mulino" Glaunicco, Udine; Premio video, Società Filologica Friulana, Udine; Premio Letterario "Valle del Senio" Rovigo; Premio Letterario "Carnia" Sauris, Udine; Premio Letterario "Città di Novara" Novara.

Poesie
Silvano Zamaro

Libro secondo

*Noi liberi di essere liberi
con le dita affusolate ad accarezzare il pianoforte
tasti neri e tasti bianchi
con i pensieri chiusi dentro ai nostri occhi
di serpente
guardavamo giù verso la valle
dove il canto si nasconde, prende forza
si schiude al coraggio come fiume dentro al mare
oltre il ponte, oltre l'acqua
oltre il sottile sospirare dell'inverno,
noi assillati dai messaggi scesi dal cielo
con le labbra screpolate e il cuore in sordina
abbarbicati all'estremo lembo della notte
sotto a quel lenzuolo suo intenso
sognavamo al ritmo delle litanie
altrimenti non si stempera, dicevi,
l'idolatria che ci attanaglia
altrimenti anche il mare piange, rispondeva,
quando piove.*

Poesie
Jacopo Zagnoli

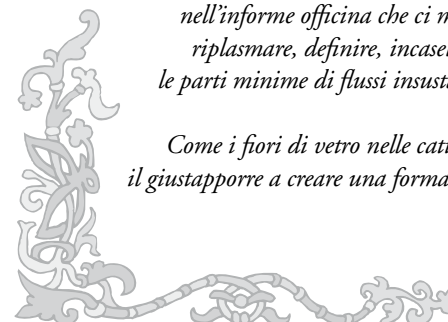
*Ogni notte, Parole, io tiro le vostre serrande sui fogli
da negoziante che cauto protegge il suo niente;
Vi ho stese, seminate a braccio
e accordate le esili moli, le vostre spoglie
ammassate come fiori sul crepaccio,
sul vuoto in cui siete invocate.*

*Ma a intervalli poi vi scordo, vi credo morte
e Voi delle carte vi fate un astuccio
come le ninfe con le loro pietruzze
e altre inerti materie, simili a sassi
per anni impassibili al fiume,
sviluppano linfe, approntano ali e corazze.*

*Così - radunate e non viste - esistete
e io non rivendico, aspetto, conosco questa dote:
è l'ostinazione delle cipolle e delle patate
che germogliano se le dimentichi.*

*Quest'arte muta esercitare,
nell'informe officina che ci muove
riplasmare, definire, incasellare
le parti minime di flussi insustanziali.*

*Come i fiori di vetro nelle cattedrali:
il giustapporre a creare una forma della luce.*



"tutta una fattoria piena di sole"
Umberto Saba

*Gli uomini non sono docili
all'abbandono,
e vogliono ognuno un suo stendardo
per questo e poco altro si dicono pronti
a morire.
Guardo un'alga lasciare la sua forma
al mare
fissa sulla casa della roccia
mi spumeggia nel cuore la sua pace.
Una distanza scordata fra il mondo
e il pensiero ci toglie grazia
ci strazia i corpi.
Quando parola e cosa saranno
una cosa,
come nel gatto sono muscolo
e intenzione,
la vita tornerà una fattoria piena di sole.*



*La vita è bella
sì
oltre le immaginazioni
e i corvi
sanno usare i loro corpi
come fossero aquiloni.*

*La vita è bella
sì
quasi un quadro di luce,
lascia
che sgorgi, così
non ti seduce.*

*La vita è bella
sì
fin dentro i cimiteri
e dalla mente
come da una fontanella
i pensieri.*

*Ascoltami,
tutto torna al centro dal quale ha piovuto
perché le bucce dei cachi gonfi
ora s'accartocciano sfiorate dalla luce
e danno il cambio alle piccole foglie
ancora imbustate della rosa - la rosa
che è bianca e s'arrampica sul muro.
Tutto torna al cuore dal quale ha piovuto
perché la pioggia ha smosso la terra molle
e ha spinto all'aperto i lombrichi
che sono bestie timide e s'accoppiano di notte
e ora stremano asciugati sugli asfalti,
mentre dalle pozze limpide e rare
parte il riflesso dell'acqua
che torna al centro del cuore
dal quale ha piovuto.*

*A me, il mondo mi consola.
La rondine sul filo,
i merli alle prime armi,
la campanula viola:
il suo canto è stabile nel cuore.
E poi se passa un passero qualunque
sorrido
come un bambino che ha rubato.*

Jacopo Zagnoli, ha conseguito la Maturità classica presso il Liceo Classico Paolo Diacono di Cividale del Friuli e la Laurea in lettere Classiche all'Università di Padova. Attualmente è docente di lettere nella Scuola Secondaria di primo grado.

Relazione consuntiva attività culturale e musicale 2010

Giuseppe Schiff

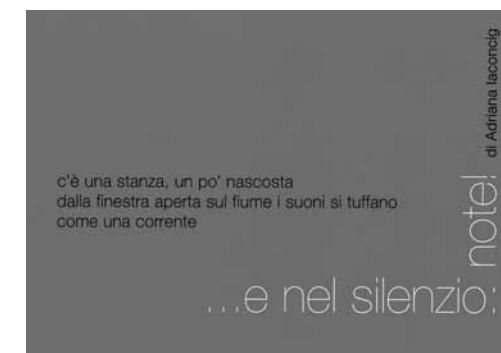
Come nei precedenti anni, anche nel 2010 l'attività dell'Accademia Musicale-Culturale Harmonia si è esplicitata nella attività culturale e in quella musicale.

ATTIVITÀ CULTURALE

25 FEBBRAIO 2010: Presso i locali della Biblioteca civica di Cividale del Friuli è stato presentato ufficialmente il numero 7-2009 del quaderno "HARMONIA" che l'Accademia pubblica dal 2003 e che raccoglie diversi contributi di studiosi che hanno accettato l'invito della Dirigenza a pubblicare il risultato delle loro personali ricerche. Di fronte ad un numeroso e attento pubblico la dottoressa Germana Snaidero ha illustrato sinteticamente i contenuti dei diversi contributi scientifico-letterari. Ha poi preso la parola la dott.ssa Marina Mariuzzi che, con ricchezza di documentazione e profondità di riflessione, ha affrontato il tema, quanto mai attuale, relativo ai problemi etici inerenti alla donazione degli organi. La dottoressa Mariuzzi non ha preteso di offrire risposte, ma ha voluto sollevare interrogativi di ordine medico-psico-socio-etico-religioso-politico-antropologico, in modo che di fronte ad una tematica così importante, che investe la dimensione personale dell'uomo, non si assumano atteggiamenti di accettazione e/o di rifiuto dogmatico della pratica della donazione. Al suo intervento ha fatto seguito un animato dibattito e uno scambio di vedute tra il pubblico e la relatrice.

30 LUGLIO-12 SETTEMBRE 2010: In collaborazione con la Civica Amministrazione di

Cividale del Friuli, che ha concesso gratuitamente l'uso dei locali e ha sostenuto direttamente gran parte delle spese organizzative, e con il sostegno finanziario della *Banca di Cividale* nonché con il contributo della Agenzia della *Allianz Ras Assicurazioni* di Giorgio Orsetti di Cividale del Friuli e con il sostegno collaborativo della Azienda vitivinicola *Le Vigne di Zamò*, della *Tecnoimpianti-Costruzioni srl*, della *Marchiol-Illuminotecnica* e della lavanderia *Superlavastir*, l'Accademia ha organizzato nei locali dell'ex Monastero di Santa Maria in Valle il progetto fotografico della artista cividalese dott.ssa Adriana Iaconcig avente per titolo "...e nel silenzio: note!" Alla cerimonia di apertura, cui ha presenziato un numerosissimo e attento pubblico, erano presenti il Sindaco di Cividale del Friuli, dott. Stefano Balloch e l'Assessore al turismo dott.ssa Daniela Bernardi, il Presidente della Banca di Cividale del Friuli, dott. Lorenzo Pelizzo e tutti gli sponsors che hanno sostenuto la manifestazione artistico-fotografica.



18 e 25 NOVEMBRE; 2 DICEMBRE 2010: Assieme all'Associazione Docenti Italiani di Filosofia – A.D.I.F. e alla Civica Amministrazione, che ha concesso l'uso dei locali della Biblioteca Comunale, l'Accademia ha contribuito alla organizzazione di tre incontri di carattere filosofico intitolate *"Appuntamenti d'autunno"*. Nelle tre serate, seguite da un competente e qualificato pubblico, si sono avvicendati lo studioso cividalese Michele Schiff e lo studioso goriziano Marco Grusovin. I due relatori hanno rispettivamente tratteggiato le figure di Rainer Maria Rilke e di Carlo Michelstaedter. Il dott. Michele Schiff ha trattato, di seguito alla presentazione del cortometraggio *"Abbandonato sulle montagne del cuore"* dedicato all'autore delle *Elegie Duinesi*, l'argomento *"Poesia e musica in Rainer Maria Rilke"*. Sempre il dott. Schiff, in occasione della

presentazione degli atti del Convegno tenuto dall'A.D.I.F. a Cividale del Friuli nel 2003 su *"Filosofia e Arte"*, ha affrontato il tema *"Ontologia e poesia in Carlo Michelstaedter"*. Il dott. Marco Grusovin, nell'ambito della presentazione degli atti del Convegno organizzato dall'A.D.I.F. a Cividale del Friuli nel 2008 su *"Il LOGOS in Friuli Venezia Giulia – Figure del pensiero filosofico friulano giuliano"* ha parlato su *"Temi ebraici nel pensiero di Carlo Michelstaedter"*, pensatore goriziano di cui ricorrono, nel 2010, i cento anni dalla tragica e prematura morte.

28 NOVEMBRE 2010: La Dirigenza della Accademia Musicale organizza un Viaggio – Studio a Salisburgo al fine di conoscere l'ambiente culturale-musicale, oltre che paesaggistico, in cui nacque, visse e operò W. A. Mozart.

ATTIVITÀ MUSICALE

Come sempre l'attività di studio della Accademia Musicale è particolarmente impegnativa. Le prove, al fine di raggiungere una adeguata preparazione vocale-interpretativa, si sono tenute per tutto il corso dell'anno per tre giorni alla settimana, anche se poi, nel 2010, il gruppo corale non è stato impegnato, come negli anni precedenti, in tutti quelle manifestazioni concertistiche che erano state preventivamente programmati.

9 GENNAIO 2010: CERVIGNANO DEL FRIULI

Il coro tiene un applauditissimo concerto vocale-strumentale nella Chiesa di San Michele a Cervignano del Friuli. La manifestazione musicale, a cui ha presenziato un numeroso pubblico, è stata voluta e sostenuta finanziariamente dal signor Gonelli, titolare della ditta Cervignanese *"Friuli Estintori"*.

30 APRILE 2010: Il coro, accompagnato all'organo dal Maestro Beppino Delle Vedove, solennizza la Santa messa in suffragio del marito della corista Cencig Ilda, nell'anniversario della sua scomparsa.

11 SETTEMBRE 2010: Nella Chiesa dell'antico borgo Medioevale di Santa Margherita del Gruagno, in occasione della locale rievocazione storica, il coro accompagna la Messa Solenne ed esegue, immediatamente dopo la solenne liturgia, un concerto di musiche medioevali e rinascimentali.

5 DICEMBRE 2010: Assieme a molte altre Associazioni che operano a Cividale, il coro partecipa al tradizionale *"Natale delle Associazioni"*.

11 DICEMBRE 2010: Come accade ormai da dieci anni, il gruppo corale tiene il tradizionale Concerto benefico per *Giulia* al fine di raccogliere fondi per l'A.G.M.E.N. (Associazione Genitori Malati Emopatici Neoplastici). La manifestazione vocale-strumentale, tenutasi nella Chiesa di San Pietro ai volti, gentilmente concessa dalla Parrocchia di Santa Maria Assunta, ha avuto anche quest'anno il patrocinio della Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, della Amministrazione Provinciale di Udine, della Comunità Montana del Torre Natisone e Collio e della Civica Amministrazione di Cividale del Friuli e il sostegno finanziario della Banca di Cividale.



Giuseppe Schiff, Porpetto - Udine, 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 biennalmente a livello Nazionale i Convegni; è anche Vice-Direttore della Rivista *"Per la Filosofia-Filosofia ed insegnamento"*.

Già 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	Ave Dei Genitrix (sequenza)
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 Herr o Menschenkinder
ANONIMO - sec. XVII	Lieti pastori
ANONIMO - sec. XVIII	Macht hoch die Tür
J. DESPRÈZ (1440? - 1521?).....	Ave Vera Virginitas
ANTONIUS DE ANTIQUIS VENETUS (1460 ? - 1520 ?)	Senza Te sacra Regina
J. ARCADELT (1504 - 1568)	Ave Maria
T. TALLIS (1505 - 1585).....	O nata lux de lumine
Fra DIONIS (IUS) PLAC (ENSIS) sec. XV - XVI	Egli è il tuo bon Jesu
P. L. da PALESTRINA (1525? - 1594)	Jesu Rex admirabilis
P. L. da PALESTRINA (1525? - 1594)	Ecce quomodo moritur iustus
P. L. da PALESTRINA (1525? - 1594)	O bone Jesu
M. VULPIUS (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”)

W. A. MOZART (1756 - 1791) Laudate Dominum (dai “Vesperae de confessore”)

G. B. PERGOLESİ (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. MENDELSSOHN - BARTHOLDY (1809 - 1847) Alles was odem hat lobe den Herrn

G. B. CANDOTTI (1809 - 1876) Exultate Deo

G. B. CANDOTTI (1809 - 1876) Adoramus te Christe

G. B. CANDOTTI (1809 - 1876) Missus est

G. B. CANDOTTI (1809 - 1876) O salutaris ostia

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 nestrìs 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 SALISBURGHENSE Still, weils Kindlein schlafen will

Liturgia Bizantino - Slava

ANONIMO Canti della liturgia Bizantino - Slava

ANONIMO Milost Myra

D. S. BORTNJANSKIJ (1751 - 1825) Dostoyno est

D. S. BORTNJANSKIJ (1751 - 1825) Mnogaja leta (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. AZZAILOLO (1530/40 - 1569) Già cantai allegramente

F. AZZAILOLO (1530/40 - 1569) Ti parti cor mio caro

G. MAINERIO (1535 ca. - 1582) La putta nera

G. MAINERIO (1535 ca. - 1582) Sciaràçule maraçule

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

J. BRAHMS (1833 - 1897) Wiegenlied, op. 49, n° 4

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



Il Coro Harmonia - Chiesa di San Michele di Cervignano del Friuli, 9 gennaio 2010.



Il Coro Harmonia - Chiesa di Santa Margherita del Gruagno - Moruzzo, 11 settembre 2010.

*La più bella felicità dell'uomo pensante
è di aver esplorato l'esplorabile
e di venerare tranquillamente l'inesplorabile.
(J. W. von Goethe)*

*Diventare uomini è un arte.
(Novalis)*

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

**Autonord Fioretto****CONCESSIONARIA UDINE - MAGNANO IN RIVIERA - PORDENONE**

VENDITA E ASSISTENZA AUTO NUOVE & USATE

via Cividale/angolo via Tolmino, 2 - tel. 0432 284286
UDINE*Al Monastero**La Taverna di Bacco*

Via Ristori, 11 - 33043 Cividale del Friuli
Tel. 0432.700808



GRUPPO BANCARIO
Banca Popolare di Cividale

**PROFUMERIA
BILLIANI**
ESTETICA

piazza Picco 20
33043 CIVIDALE DEL FRIULI (UD)
Tel. 0432 731883



DI.AL.CA. srl Distribuzione Alimentare Carni

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

COLTIVIAMO L'ELEGANZA



Abbigliamento dal 1924

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

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

Esso STAZIONE DI SERVIZIO

SUPERFAST di Roiatti Roberto e C. sas



P.IVA 02 411 610 302



VENDITA E ASSISTENZA GOMME
Lavaggio Auto - Ricariche Climatizzatori

33043 CIVIDALE DEL FRIULI (UD) Via Udine, 76 - Tel. 0432 733281



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
Cividale del Friuli

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

Pulisecco - Lavanderia



di Tosolini L. & C. s.n.c.
Via San Martino, 22 - 33047 Remanzacco (Ud)
Tel. 0432 667136 - Fax 0432 648898

LA BUSE

dal löf

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



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

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



RISTORANTE PIZZERIA
CERVO D'ORO

di Martarello Pierino

Tel. 0432.700002

Via Borgo San Pietro 24

CIVIDALE DEL FRIULI

CHIUSO IL MARTEDÌ



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, *Terra e Cielo*, acquerello su carta-cotone, 69 x 48,5 cm, 2010.

*“Dio mi rispetta quando lavoro,
ma mi ama quando canto”*

(R. Tagore)
