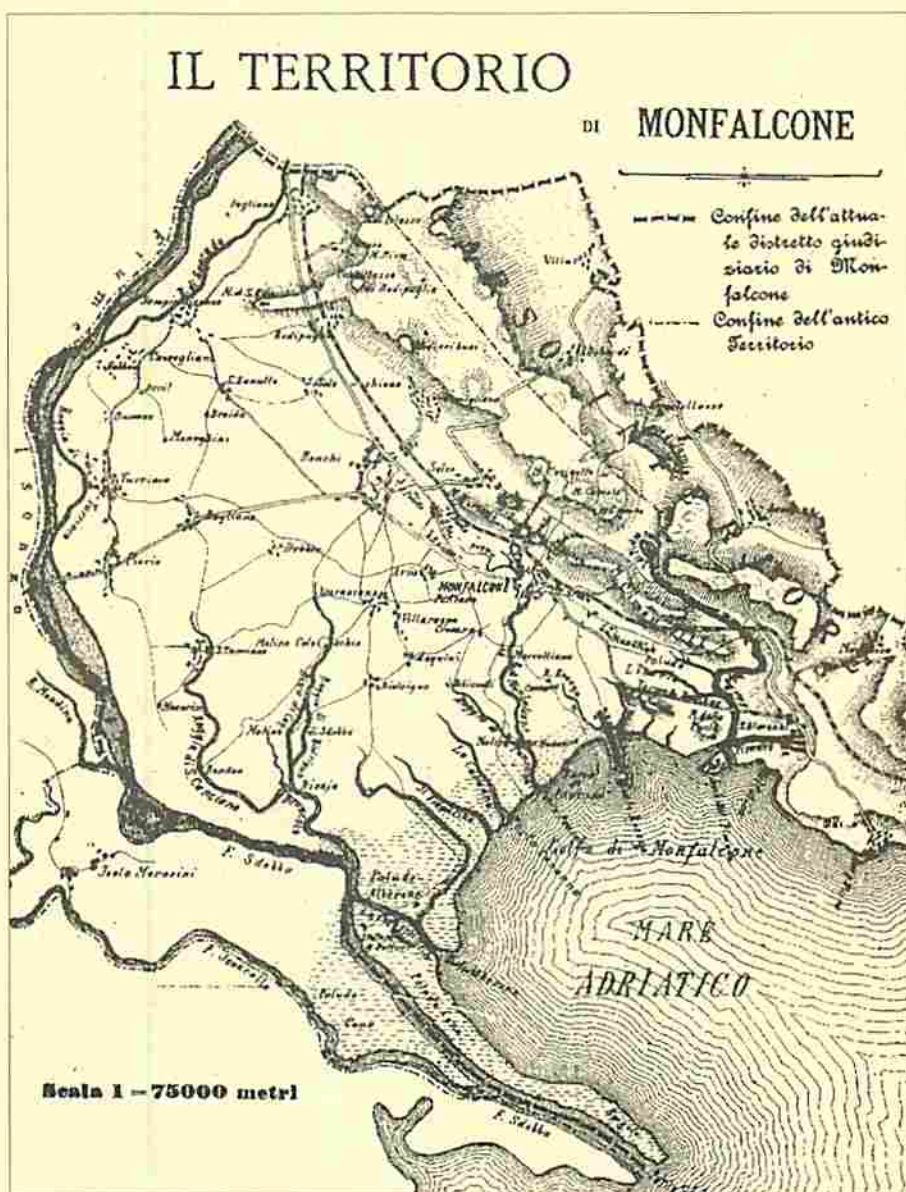


Comuni ma diversi

Quasi un gioco di parole a sottolineare il progetto di dare spazio e corpo a cronache e temi diversi della realtà socio-culturale dei comuni consorziati. Una finestra aperta sul Mandamento, destinata ad ampliarsi e arricchirsi dei contributi che saremo in grado di raccogliere, nei limiti dati dalla periodicità della rivista. Una serie di pagine in continua evoluzione, con temi e rubriche che vedranno gradualmente la luce e indirizzi monotematici destinati ad avere un più lungo respiro.

In questo numero, Sergio Pipan inizia a collaborare con la rivista con una prima serie di schede illustrate sui simboli storici e culturali del mondo sloveno, e altre ne presenteremo in seguito. Gianni Spizzo si sofferma sulle tematiche della poesia di Fulvio Sambo nel decennale della sua scomparsa, mentre Massimo De Grassi indaga sulle caratteristiche architettoniche e artistiche dell'Altare maggiore della chiesa di San Lorenzo di Ronchi dei Legionari. Marina Dorsi presenta l'archivio storico di Monfalcone in quanto fonte essenziale per la storia del Mandamento, mentre Rosanna Nardon illustra la sua attività di animatrice all'interno dei laboratori dell'illustrazione del libro organizzati con i ragazzi delle scuole elementari.





Sergio Pipan
I simboli sloveni

123

Nel suo libro, intitolato *Slovenska znamenja* (Edizioni Humar, Gorica-Bilje, 1994), Jožko Savli ha presentato i segni della slovenità, che sono saldamente incardinati nella storia e nella cultura del popolo.

La loro consapevole riscoperta rappresenta un prezioso contributo per l'arricchimento dell'identità slovena, per troppo tempo inibita e compressa - nel corso del Novecento - da ideologie contrapposte (il nazionalismo fascista e lo jugoslavismo), deleterie entrambe.

Per una più ampia diffusione e conoscenza dei simboli sloveni tradizionali, ne propongo ora una più sintetica rivisitazione, iniziando dal Tiglio (l'Albero della Vita) e concludendo con i Monumenti di Frisinga, antichissimi frammenti liturgici della lingua slovena (Janko Jez ne ha pubblicato da poco la prima traduzione in italiano, compiendo in tal modo una meritoria operazione culturale, che colma un vuoto nella slavistica italiana).

Ritengo tuttavia di poter andar oltre, per affermare - insieme a Ivan Tomažič - che le testimonianze più remote dell'antica lingua slovena sono le iscrizioni della cultura venetica protoslava di Este, databili intorno al VI-V secolo a.C. e decifrabili esclusivamente tramite lo sloveno; è a tal proposito emblematica la EGOOSTIOIEGESTIOI, che Matej Bor (membro dell'Accademia slovena delle scienze e delle arti) ha reso in modo convincente come IEGO OSTIJOJ JEJE STIJOJ, in sloveno moderno "Njegove ostanke jeje štej" (I suoi resti, spirito maligno, lascia in pace).

Di tutto questo, ogni sloveno può andar fiero: quanti sono i popoli - tuttora vivi - che possano vantare così antiche testimonianze della propria lingua come le iscrizioni slovenetiche?

Il Tiglio e il re Matjaš.

L'albero, che protende verso il cielo la sua cima, venne ritenuto già in epoca preistorica un legame tra il mondo terreno e quello divino.

Più tardi, ogni popolo raffigurò la propria esistenza e sorte attraverso una certa specie vegetale, particolarmente importante nel suo *habitat*; le antiche genti della Mesopotamia ortoravano la palma, tenuta in considerazione ancora oggi dagli arabi; i fenici reputavano quale albero sacro il cedro, i persia-

ni il cipresso, gli indù l'*asvattha* (*figus religiosa*), i cinesi e i giapponesi il pino rosso, i russi la betulla (che è la prima a verdeggiare in primavera), gli spagnoli l'arancio, i greci l'olivo, e così avanti.

Nella tradizione slovena, il tiglio (*lipa*) è l'albero sacro o della vita; esso cresceva solitamente al centro del villaggio e sotto le sue fronde si riuniva la comunità o "vicinia" (*sosednja*), presieduta dal decano (*župan*), che era coadiuvato dal Consiglio dei dodici (*dvanajstija*); a livello di mandamento, l'assemblea



*Nella pagina precedente:
il ballo sotto il tiglio come allegoria della salute,
(dall'Erbario di Hieronymus Bock, 1572).*

si denominava "cavalcata" (pojezda), mentre a livello nazionale si chiamava "veča" (placito); il giudizio di queste assemblee era vincolante anche per i feudatari.

L'area sottostante il tiglio era dunque il centro della vita comunitaria; colà si svolgevano gli incontri e le feste da ballo; ogni anno vi aveva luogo la "prima danza", un rito che sanciva l'entrata dei giovani nella vita adulta (usanza conservatasi tuttora in Carinzia, nella valle della Zila). Il tiglio aveva un suo ruolo anche nel mondo spirituale sloveno; veniva piantato vicino alle chiese, sia in campagna che in città; e nelle leggende, offriva un riparo ai giusti; anche Maria con il Bambino riposò alla sua ombra.

Il tiglio accompagna pure il mitico re Matjaš, che impersona il popolo sloveno e la sua storia; il superbo eroe provocò Iddio stesso e fu sconfitto nella battaglia combattuta sotto un tiglio, in mezzo alla campagna. Matjaš e i suoi ultimi soldati restarono imprigionati in una grotta e caddero in un sonno lungo e profondo, che sarebbe durato fino a quando (in una notte di Natale) fosse cresciuto e fiorito un tiglio davanti alla cavità in cui si trovavano, per seccarsi dopo un'ora soltanto. Matjaš si sarebbe allora svegliato, guidando i suoi fedeli nella battaglia decisiva; il profumo del tiglio fiorito li avrebbe rinvigoriti e la vittoria definitiva sarebbe arrisa a loro; infine, la pace universale sarebbe stata stipulata sotto il tiglio dalle sette cime, sul quale Matjaš avrebbe posto uno scudo, simboleggiante la resistenza della Fede, invano colpita dalle frecce delle tentazioni. Il re Matjaš non va però identificato con l'ungherese Mattia Corvino, come avrebbero invece voluto filotedeschi e panslavisti, per negare agli sloveni la

capacità di esprimere un proprio autentico eroe nazionale.

Il tiglio è presente anche nelle tradizioni popolari dell'Europa centrale, più precisamente nell'area popolata in epoche remote dai vendi, venedi, ossia veneti; esso è pertanto il testimone di un antichissima cultura popolare mitteleuropea e l'emblema della civiltà rurale venetica, matrice comune delle genti che vissero nella vasta area compresa tra il Mar Baltico e l'Adriatico.

L'Auricorno delle Alpi Giulie

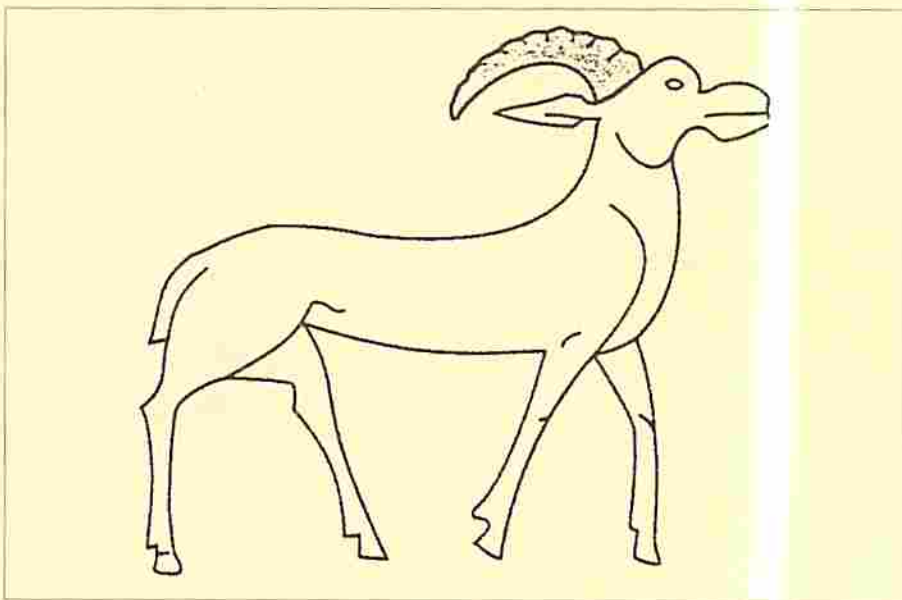
La leggenda dell'Auricorno (*Zlatorog*) è un racconto sloveno di matrice preistorica, mantenutosi vivo nella tradizione orale fino ad un'epoca relativamente recente; nella seconda metà dell'Ottocento, esso venne raccolto da Karel Dežman (1821-1899) nei pressi di Plezzo (Bovec), nell'Alto Isonzo, ed egli lo pubblicò sulla "*Laibacher Zeitung*" di

Lubiana il 21 febbraio 1868.

Al racconto di Dežman si ispirò in seguito Rudolf Baumbach (1840-1905) per comporre il poema *Zlatorog*, che vide la luce nel 1878 a Lipsia: un immediato ed ampio successo gli arrise nel mondo tedesco e centroeuropeo; fu tradotto già nel secolo scorso in ceco e sloveno (ad opera di Anton Funtek, nel 1886 a Lubiana), e successivamente anche in polacco, sorabico e italiano (la prima versione fu quella di Ario Tribel nel 1930, la seconda di Ilse Hofmann nel 1975). La sua trama ispirò inoltre la composizione di opere liriche e la realizzazione di illustrazioni e dipinti.

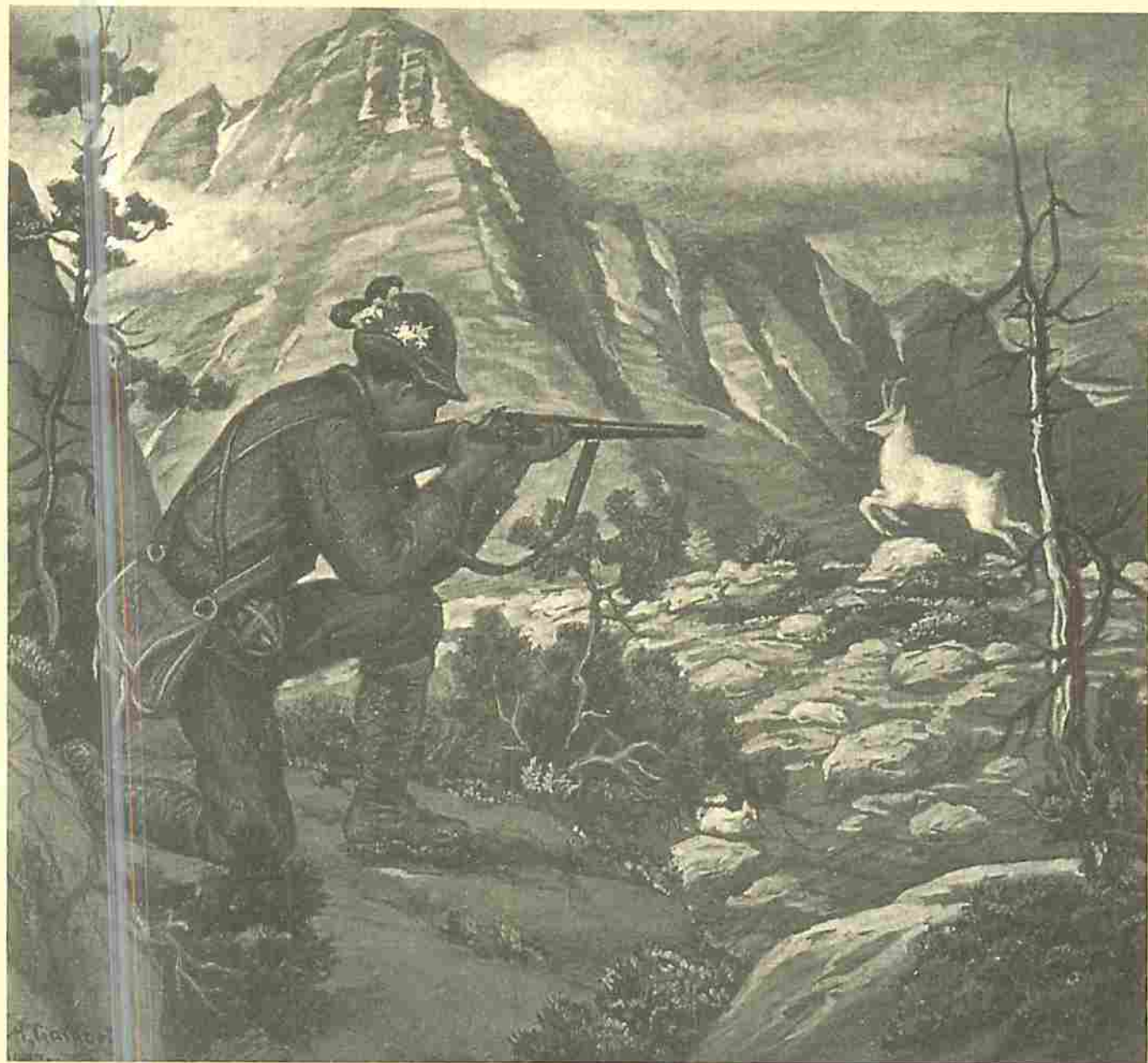
Nelle Alpi Giulie si erge il Tricorno (Triglav, la massima vetta slovena con i suoi 2864 metri di altezza), il cui versante occidentale è inaccessibile, con ripide pareti che si stagliano nel vuoto fino alla valle di Trenta, percorsa dal fiume Isonzo (Socā).

Colà c'era un tempo un Paradiso alpino, che si estendeva dalla valle dei laghetti (Jeserza) fino al roccioso



*La leggenda dell'Auricorno, dipinto
di Maks Gaspàri, 1927*

125



altopiano della Komna; in esso abitavano le "Dame bianche", chiamate anche Rojenice, ossia le fate della nascita, esseri dal cuore tenero e misericordioso, che il popolo ricorda con gratitudine.

Il mitico Auricorno, uno stambecco bianco con le corna dorate, guidava il branco delle capre, anch'esse bianche come la neve. Un incantesimo lo aveva reso invulnerabile: se anche fosse stato colpito da un proiettile, da ogni goccia del suo sangue caduta a terra sarebbe germogliata una pianta, la Rosa del Tricorno, che lo avrebbe guarito all'istante. Più forte ancora era l'incantesimo delle sue corna dorate, poiché chiunque fosse riuscito a depredarne una, avrebbe avuto in mano le chiavi di tutti i tesori, custoditi nel monte Bogatin dal serpente a più teste.

Ma l'ingratitude e l'avidità umane trasformarono quel paradiso alpino in un deserto roccioso.

Avvenne così: un giovane cacciatore di Trenta era innamorato di una ragazza, la più bella della valle, figlia di una locandiera che ospitava i mercanti italiani durante i loro viaggi da Venezia fino in Germania. Uno di essi, ricco e giovane, tentò di conquistare la ragazza con l'oro e le promesse; e quando il cacciatore di Trenta ritornò alla locanda, fu deriso dalla sua amata, che aveva ceduto all'adulazione e alle lusinghe. Profondamente offeso, il giovane decise allora di impossessarsi dei tesori del Bogatin, e se ne andò. Strada facendo, s'imbatté nel malvagio Cacciatore verde, ossia il Diavolo: questi lo convinse a cacciare l'Auricorno; già il mattino dopo l'avvistarono e la pallottola del cacciatore di Trenta colpì l'animale sacro; ma dal suo sangue caduto a terra sbocciò il Fiore di tutti i poteri (Roža mogota), che lo guarì immediatamente. E l'Auricorno, infuriato,

si lanciò contro i suoi persecutori: il giovane, abbagliato dal prodigioso luccichio delle corna dorate, perse l'equilibrio e precipitò nell'abisso smisurato.

Nel frattempo, la ragazza si era pentita per il proprio comportamento arrogante, e attendeva con ansia il ritorno del giovane; ma appena in primavera, allorché le acque dell'Isonzo aumentarono per lo sciogliersi delle nevi montane, il cadavere del cacciatore di Trenta venne riportato dal fiume; in mano, egli aveva un mazzetto di rose del Tricorno...

Quando poi, nella tarda estate, i pastori giunsero nei pressi dell'alta valle, trovarono un desolato paesaggio roccioso; le Dame bianche avevano abbandonato quel luogo per sempre e del Paradiso alpino d'un tempo non era rimasta traccia alcuna, poiché l'Auricorno aveva devastato, nel suo furore, i pascoli più belli. Ancora oggi si possono vedere sul terreno roccioso le impronte delle sue corna dorate.

Questo mito simboleggia l'eterna lotta tra il Bene e il Male; l'Auricorno è il messaggero della Luce (per il suo colore bianco) e del Sole (per le corna dorate); punisce l'Uomo, che ha osato violare l'integrità della Natura e, con essa, la Legge divina.

Il racconto del cacciatore di Trenta rispecchia la realtà; infatti, più di un abitante di Plezzo perse la vita nel corso della caccia a stambecchi e camosci; molti anni fa c'era nell'Alto Isonzo una croce in ricordo del cacciatore, e la sua laconica iscrizione suonava così:

Sim šal gamse smertit
Al Bog je djal: toja smert more bit
Jest Andre Komač
Prosrite Boga za mojo verno dušo
Amen

(Sono andato ad ammazzare i camosci
Ma Iddio ha detto:
la tua morte
deve essere
Io Andre Komač
Pregate Dio
per la mia anima credente
Amen)

La Pietra del principe

La Carantania, il cui nome era in origine Korotan o anche Goratan (derivando dalle radici slovene "kar" e "gora", ossia "roccia, vetta" ed "alto monte, picco roccioso", e dal termine paleoariano "stan", che significa "abitazione, residenza") viene menzionata dalle fonti storiche in relazione all'anno 595 d.C.; ce ne parla infatti il cividalese Paolo Diacono nella sua *Historia Langobardorum*, riferendo che in tale data i bavi irrupero "in Sclaborum provinciam" ("nella provincia degli Slavi"); va però rilevato che i longobardi chiamavano "provincia" il loro regno in Italia e pertanto allorché Paolo Diacono indicava la Carantania come provincia si riferiva certamente a uno Stato sloveno indipendente.

Di essa è rimasto ben vivo lungo il corso dei secoli il ricordo dell'ordinamento democratico, contraddistinto dalla suggestiva cerimonia di intronizzazione; questa si svolgeva sulla collina di Krn a nord di Celovec (l'odierna Klagenfurt, in Carinzia), presso la Pietra del principe (Knežji kamen), che simboleggiava l'eternità divina, fonte di ogni potere; l'insediamento del duca sloveno avveniva ad opera di un contadino, rappresentante del popolo, nel cui nome gli conferiva il potere.

Troviamo una prima descrizione dell'antico rito nello *Schwabenspiegel* ("Specchio svevo"), scritto verso il 1275; la seconda, ad opera del cronista

La Pietra del principe, conservata nel museo di Celovec, è l'emblema dell'antica statualità slovena.

Ottokar, risale al 1306; intorno al 1342 è datata poi una terza menzione, fatta dall'abate Johannes di Vetrinj (Viktring); va pure annoverata l'autorevole citazione che troviamo nell'opera del Piccolomini (dapprima vescovo di Trieste e quindi papa con il nome di Pio II) edita nel 1458 ed intitolata *De Europa*.

Prima che il rito iniziasse, il prescelto veniva privato dei suoi preziosi indumenti; e allora egli indossava calzoncini, giacca, mantello e cappello grigi, scarpa e cintura rosse: i colori avevano un significato particolare, in quanto il grigio (colore della polvere) rappresentava le cose transitorie della vita terrena, mentre il rosso simboleggiava i valori eterni; portava anche una borsa rossa (indicante le ricchezze spirituali) e il corno da caccia; in mano serrava il bastone, a significare l'autorità pastorale sul popolo; conduceva pure un bue e un cavallo da combattimento, simboli

rispettivamente dell'agricoltura (cioè dell'economia) e dell'esercito, ossia le strutture fondamentali dello Stato.

Egli si avvicinava poi alla Pietra su cui stava seduto il contadino; giurava di rispettare le leggi del Paese e dichiarava pubblicamente la propria fede cristiana; a questo punto, il contadino gli dava un leggero colpo sulla guancia, allontanandosi dalla Pietra. Impugnata la spada, il nuovo duca si volgeva verso tutte le direzioni, manifestando con ciò il proposito di essere un giudice equanime; beveva quindi un sorso d'acqua di sorgente, mostrando così al popolo di sapersi accontentare di quanto gli offriva la Natura; saliva infine a cavallo e girava per tre volte intorno alla Pietra, mentre il popolo intonava un canto di ringraziamento a Dio, per aver ottenuto un sovrano gradito.

La cerimonia si svolgeva esclusivamente in lingua slovena, anche dopo il 1335, allorquando la Carantania

venne ereditata dagli Asburgo; ciò va ribadito a chiare lettere, in presenza di affermazioni inesatte in ambito linguistico, sostenute - peraltro maldestramente - dai germanofili.

L'originale procedura di insediamento del duca sloveno-carantino, conservatasi fino al 1414, attirò l'attenzione del giurista e teorico politico francese Jean Bodin, che sviluppò per primo - nel Cinquecento - l'idea della sovranità popolare; nella sua opera *I sei libri della repubblica* (Parigi, 1576), egli affermò che l'antica cerimonia carantina "non aveva eguali in tutto il mondo". Lo stesso Thomas Jefferson, principale redattore (nel 1776) della Dichiarazione d'indipendenza degli Stati Uniti d'America, attribuì un'importanza particolare alla descrizione di Bodin sulla tradizione democratica dello Stato medioevale sloveno; di ciò si tenne conto nella formulazione delle moderne istituzioni occidentali, fondate sul consenso della popolazione.

Il Trono del duca

A Svatne (nel Gosposvetsko polje), non lontano da Celovec (l'odierna Klagenfurt, capoluogo della Carinzia), si trova ancora oggi un trono di pietra, il Trono del duca (un monumento della storia e dell'antico diritto consuetudinario sloveno), risalente ai tempi di Carlo Magno e composto da due seggi: quello orientale apparteneva al duca, quello occidentale era di pertinenza del conte palatino, rappresentante del re.

Lo Stato sloveno di Carantania era sorto intorno al 570 d.C. e conservò fino al tardo Medioevo il proprio diritto, chiamato dalle fonti storiche "Institutio Sclavenica". Al termine dell'intronizzazione sulla Pietra del principe, il nuovo duca assisteva ad una messa solenne; egli si recava quindi al Trono di pietra,

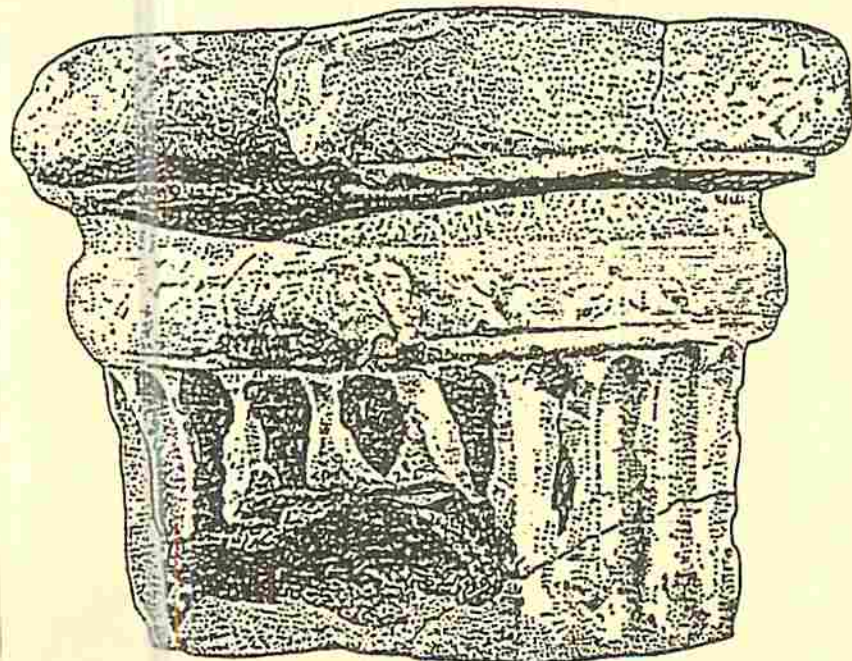
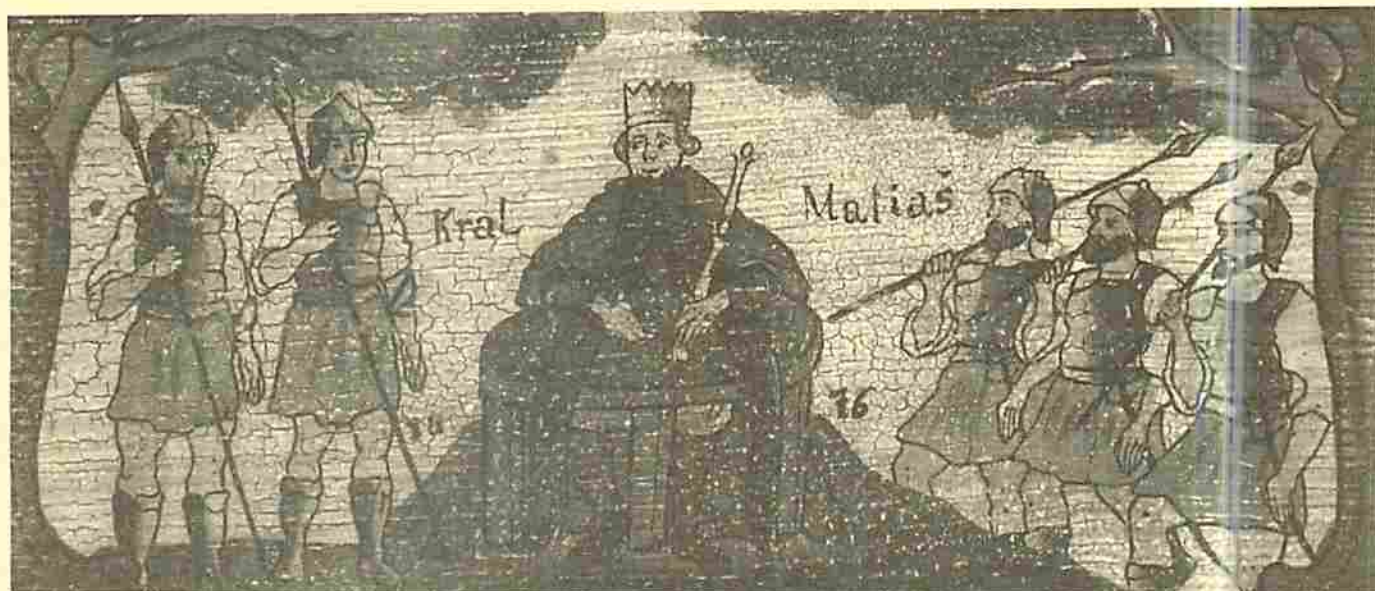


Immagine popolare del re Matjaš.

L'insediamento del duca carantano presso la Pietra del principe, mosaico di Stefan Hauko sulla facciata della Casa dello studente Korotan di Vienna.



Il Trono del duca ricorda il diritto sloveno-carantano medioevale.

posto nell'aperta pianura, dove assegnava i feudi, conferiva i diritti ed ascoltava gli appelli (perciò il trono era anche detto "sedes tribunalis").

Se il duca rifiutava l'assegnazione di un feudo, il conte palatino aveva allora la facoltà di attribuire detto feudo, affinché la controversia non si protrasse a lungo. La presenza del conte palatino non era però un segno di inferiorità politica del duca carantano; sanciva, al contrario, il riconoscimento del diritto e dell'autonomia statualità slovena; una tale posizione nel regno dei franchi orientali spettava esclusivamente - in origine - ai ducati nazionali, quali la Carantania, la Baviera, la Svevia, la Franconia, la Sassonia: essi soltanto avevano il conte palatino.

Ogni carantano - se non aveva ottenuto giustizia - poteva accusare il duca, nel momento in cui questi era seduto sul Trono di pietra; tale accusa veniva pronunciata ovviamente in lingua slovena, poiché il duca era un "signore" sloveno, che governava uno Stato sloveno.

La Carantania raggiunse l'apice della sua importanza politica verso la fine del IX secolo, quando il suo duca Arnolfo venne eletto re dei franchi orientali (887) e poi nominato re d'Italia (894), per essere infine coronato imperatore nell'896.

Fino a pochi decenni fa, la storia degli sloveni era misconosciuta: essi sarebbero stati un popolo "non storico", privo cioè di un proprio Stato nella storia; si trattava in realtà di

un'affermazione meramente ideologica e del tutto infondata, come abbiamo potuto constatare già in precedenza a proposito della Pietra del principe (testimone dell'antica statualità slovena); ed adesso ce ne viene la conferma dal Trono ducale, emblema del diritto sloveno medioevale.

La Pantera nera

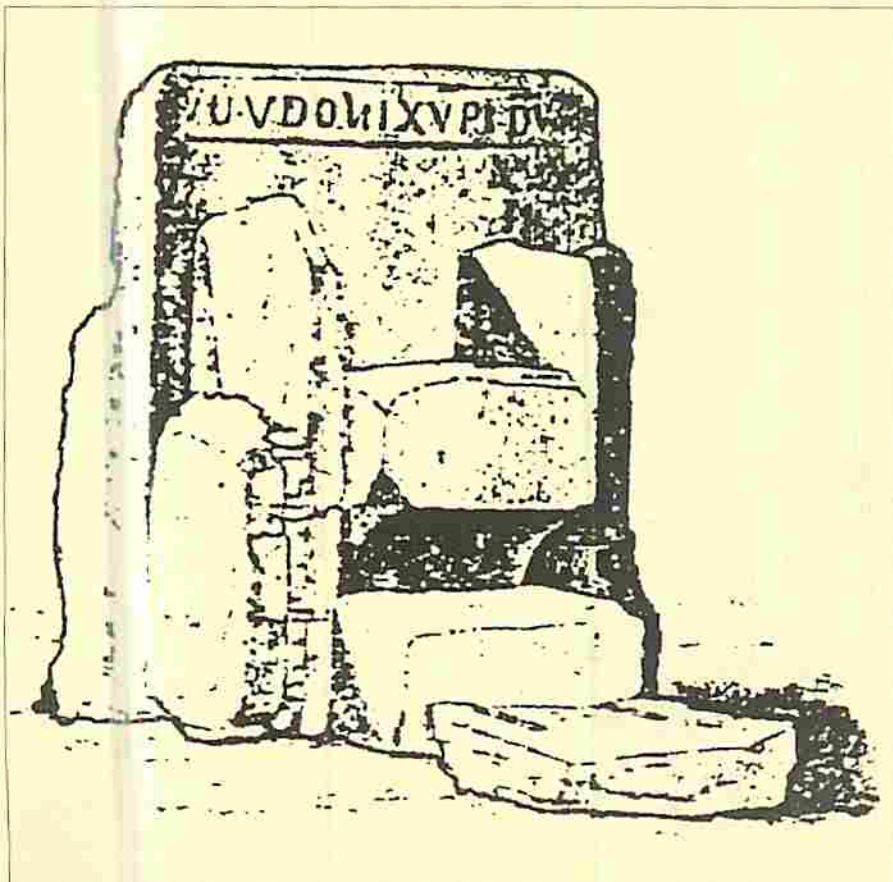
La Carantania aveva, come tutti i regni ed i principati storici, un proprio stemma di guerra: la Pantera nera in posizione rampante, posta sopra uno scudo d'argento; essa appare in un sigillo del 1160.

La pantera era un simbolo antichissimo: già nella civiltà classica fu attribuito della dea anatolica Cibele (la gran madre degli dei e degli uomini), e poi di Afrodite, Atena, Artemide e Dioniso; più tardi divenne emblema di Cristo, dopo che lo scrittore greco Fisiologo di Alessandria d'Egitto (II sec. d.C.) ne inserì la leggenda nella raccolta di favole antiche, da lui utilizzate per illustrare il Vangelo.

Le raffigurazioni della pantera nera erano presenti nelle Alpi orientali in epoca romana; una lapide - recante due pantere sotto l'albero della vita - è murata ancora oggi all'entrata del santuario di Gospa Sveta (Maria Saal, in Carinzia), fondato nel 753 da San Modesto (missionario e monaco dell'ordine irlandese di San Colombano, giunto da Salisburgo).

Il simbolo cristiano della pantera si conservò nel tempo e passò dal Norico romano alla Carantania medioevale, sorta nelle Alpi orientali dopo il tramonto dell'Impero romano e le invasioni barbariche.

I ducati di Carinzia e di Stiria, che derivarono entrambi dal ducato di Carantania, portarono nel proprio



La Pantera nera è l'emblema della Carantania.

130

stemma la medesima pantera (sec. XII-XIII); nel 1246, il duca di Stiria ed Austria Federico II il Bellicoso aprì una controversia per assicurare esclusivamente al proprio ducato lo stemma con la Pantera nera.

La corte regia stabilì invece che spettasse alla Carinzia, quale ducato originario, il diritto di portare tale emblema; la Stiria dovette pertanto modificare il proprio ed assunse quello della Pantera bianca sullo scudo verde. In Carinzia, la Pantera nera fu in auge fino al 1270, allorché la dinastia ducale originaria si estinse.

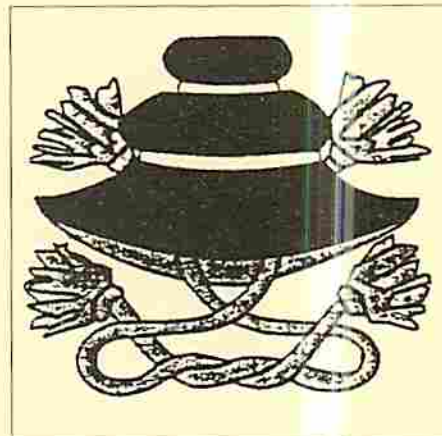
Nel corso di alcune manifestazioni popolari il vessillo carantano con la pantera nera è riapparso a Lubiana, simbolo che si erge nitido nella memoria storica degli sloveni.

Il Cappello sloveno

In occasione della cerimonia di intronizzazione del duca di Carantania veniva usato un cappello, chiamato nelle fonti storiche "Cappello sloveno" (Slovenski klobuk o Windischer Hut, poiché gli sloveni erano anticamente detti wendi, wenedi, ossia veneti).

Il nuovo duca sloveno-carantiano indossava un vestito da contadino e, con il cappello in testa, riceveva simbolicamente il potere dalle mani di un contadino, che rappresentava il popolo.

Nel Medioevo, era caratteristico che il cappello fosse il simbolo della libertà e della nobiltà; il suo significato nell'insediamento del duca di Carantania dimostra che questo



Stato non fu mai assoggettato, al contrario di quanto cercarono di sostenere in passato taluni ideologi nazionaltedeschi; il fatto che il duca ricevesse il potere direttamente dal popolo ne è la conferma.

Nel Trecento apparve una nuova insegna, detta il Cappello del duca, nella Carantania e nell'Austria di Rodolfo IV il Fondatore (1359); il sigillo del duca era espressione del "Privilegium maius", con cui egli diffuse il diritto storico dell'antica Carantania in tutti i Länder dell'Austria; con ciò, il diritto sloveno-carantano divenne il fondamento della tradizione statuale austriaca. L'Austria stessa non possedeva fino ad allora alcun diritto storico, poiché essa era stata in origine una Marca carantana, amministrata dalla Baviera: una simile scoperta modifica profondamente la storia dei Länder asburgici.

Il Garofano rosso, fiore nazionale sloveno

Già in epoche antichissime i fiori assunsero un rilievo particolare nella vita e nella cultura umana, venendo considerati come l'abito da sposa della Natura, che preannunciava i



*Il Garofano rosso, fiore nazionale sloveno,
ornamenti di Ivan Razboršek*

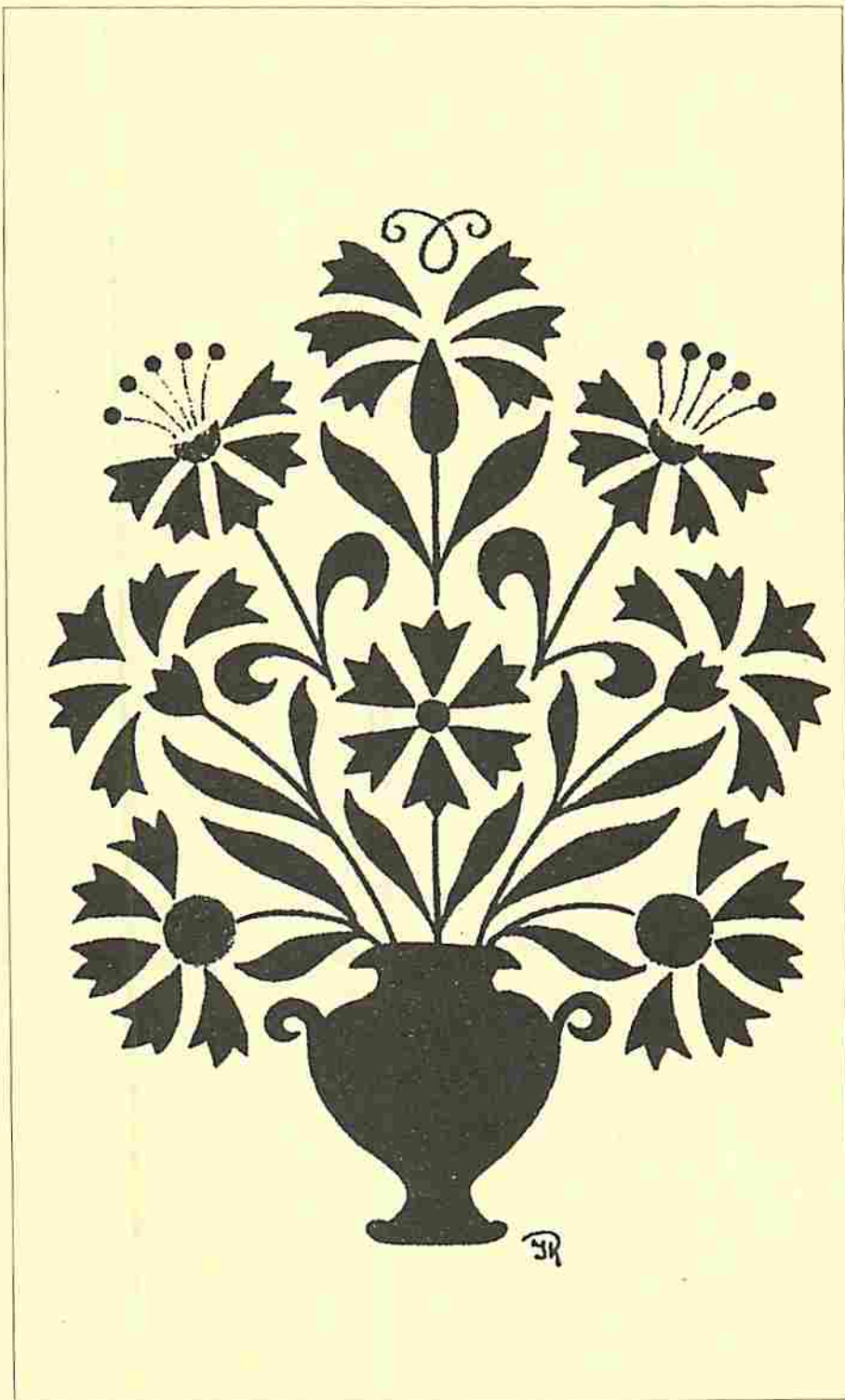


propri frutti copiosi; la loro bellezza e il gradevole profumo inducevano a credere che in essi vi fossero anime vive; nell'età cristiana simboleggiavano il Paradiso perduto e, nel contempo, la speranza nella resurrezione e nella felicità celeste.

Nell'antico Egitto il loto rappresentava il Nilo, da cui il Paese stesso trae la propria linfa vitale; in India è sacro il loto rosso, fiore delle acque, che costituirono l'elemento primordiale nella creazione del mondo. Immagini di fiori si trovano nei segni araldici; la Francia recava già dal XII secolo il giglio; in Inghilterra c'era la rosa, in Scozia il cardo, in Irlanda il trifoglio.

Nell'Ottocento europeo i fiori popolari divennero il simbolo dell'unità nazionale; i tedeschi scelsero allora la centaurea, gli sloveni il rosso garofano (nagelj), che significa carità e amore; un mazzetto con il garofano, il rosmarino e le verdi foglie del geranio indica amore, fede e speranza. La sua immagine stilizzata appare quindi nei ricami, sulle tovaglie, nei costumi popolari, sui fazzoletti da testa, sugli oggetti in legno.

Altri fiori nazionali sono il tulipano in Olanda, il rosolaccio in Polonia, il timo in Boemia, la peonia rossa in Serbia, il papavero in Macedonia, la rosa in Bulgaria, la camomilla in



*I Monumenti di Frisigna: inizio
del secolo frammento
(Adhortatio ad poenitentiam).*

Eaſ bi deat naſ neze
greſil tevuckigemube
ſin ſtaoſti neprigon
lókí nikkoligſe per
ſali neimugi niſlſna
teſſemoki nuúvuc
kigonubſin bone
ſeſavuiſtiubui ne
priiaſninu uvignan
oſſſlauuibofiſe potom
nanaſod'lo vucſki
ſtaſti lperſali boi
do neimokí lbſſe
duſſemir. lpagibra
ti ſa pomenem ze
daſ ſino uucboſi na
reſemſe botomu ol

ſtanem ſich mirſſch
del Eſſſum dela ſoto
nina Eſſſebu tuorim
bratra oſſemum Eſſe
tatua Eſſſſboi Eſſſputi
ugongenige Eſſſoti ſboi
ſe lb nepaſem nuge pre
ſtopam Eſſene nauuiſe
nuſſe tch del mirſſene
pred boſima oſſima mo
ſere potomu ſinſi un
dett lſami ſaſumeti
eſſeſe priuua ſlou
ucſi yliſa talie aco
ſe imuiſſim tere ne
priiaſnina uſſneauvi
deſſe lbofi uſſliubiſe

Russia, il lino in Bielorussia, il girasole in Ucraina; particolare curioso: Francia, Spagna e Italia non possiedono un proprio fiore nazionale; in questi tre Paesi, come pure in Boemia, il garofano è comunque molto diffuso nelle usanze popolari.

I Monumenti di Frisinga

I Monumenti di Frisinga (Brizinski spomeniki) sono i più antichi documenti letterari - fin qua noti - della lingua slovena, e anche di qualunque lingua slava parlata ancora oggi; essi hanno un carattere religioso: contengono infatti due formule di confessione e uno schema di predica sul peccato e la penitenza.

Durante il regno di Carlo Magno, i vescovi (riuniti nel sinodo di Aquisgrana dell'800) decisero di far tradurre i testi delle più importanti preghiere e formule liturgiche nelle lingue delle singole nazionalità dell'Impero franco.

I Monumenti di Frisinga sono trascrizioni (in grafia carolingia minuscola), i cui originali risalirebbero perlomeno al IX secolo; il primo frammento proverrebbe dalla Carantania, mentre gli altri due sarebbero giunti dalla Pannonia.

Ciò spiegherebbe talune particolarità linguistiche e analogie formali con testi di tradizione cirillo-metodiana, quali l'*Euchologium Sinaiticum* e una predica di San Clemente (Kliment da Ohrid, in Macedonia).

Metodio, reduce dalla Moravia (dove, insieme al fratello Cirillo, aveva annunciato il Vangelo alle popolazioni slave di quelle terre), svolse la sua azione pastorale nella Pannonia slovena tra l'867 e l'874, usando come lingua ecclesiastica non il latino, bensì il cosiddetto paleoslavo, che si basava su di un dialetto

macedone. Si suppone che gli originali del secondo e terzo monumento siano stati redatti durante il soggiorno di Cirillo e Metodio a Blatenski Kostel (nei pressi del Blatno, l'odierno lago Balaton), ospiti del principe sloveno Kocelj, che governò la Pannonia dall'861 all'874; sarebbero stati messi poi al sicuro in Carantania, al tempo dell'invasione magiara (le cui prime avanguardie si insediarono in Pannonia nell'881, completandone la conquista nell'899).

Abraham, vescovo di Frisinga dal 957 al 994, avrebbe raccolto e custodito i tre documenti antico-sloveni, tanto che essi furono rinvenuti - dopo oltre otto secoli - proprio nell'archivio vescovile della cittadina bavarese (1803); Köppen e Vostokov li pubblicarono per primi nel 1827 a San Pietroburgo; in seguito vi furono altre edizioni, ad opera di Kopitar nel 1836 a Vienna, di Miklošič, nel 1854 e 1861 (ancora nella capitale asburgica), di Vondrák nel 1896 a Praga, di Ramovš e Kos nel 1937 a Lubiana, di Pogačnik e Kolarič nel 1968 a Monaco di Baviera, dell'Accademia slovena delle scienze e delle arti (nel 1993 a Lubiana), mentre infine Janko Jez ne ha pubblicato nel 1994 a Trieste la prima traduzione in lingua italiana.

Tanto l'area di origine, quanto la reale datazione degli originali dei Monumenti di Frisinga restano comunque controverse; non condividendo l'ipotesi che individua tale area nel territorio carantano-pannonico, lo slavista e linguista Rudolf Kolarič, curatore insieme a Joze Pogačnik dell'edizione tedesca del 1968 (*Freisinger Denkmäler*, Trofenik Verlag), ha intravisto una più rilevante influenza del patriarcato di Aquileia; il secondo frammento, conosciuto come *Adhortatio ad poenitentiam*, sarebbe la trascrizione di un testo redatto nell'area aquileiese; esso palesa un elevato stile retorico, una sintesi equili-

brata di poetica ciceroniana, composizione medioevale cristiana e sostrato slavo; presenta la tipica reiterazione della settima sillaba nell'unità ritmica (*heptada*); nella sua prosa appare poi frequentemente il contrasto riflessivo (*antitheton*); e l'armonia dei suoni (*homoioteleuton*) ricollega la struttura di questo frammento alla letteratura cristiana omiletica dell'Occidente latino; i tempi grammaticali del passato, perfetto, aoristo e imperfetto creano in certi passaggi uno straordinario effetto di vivacità.

Del resto, anche lo stesso padre della chiesa Sant'Agostino (autore di un'imponente produzione letteraria, che comprende ben 93 trattati di vario genere) aveva affermato - nel *De doctrina christiana* - che si poteva trarre dalla civiltà classica tutto ciò che rappresentasse un valore culturale e non fosse in contrasto con lo spirito del cristianesimo; la dialettica e la retorica andavano quindi utilizzate per illustrare, difendere e propagandare la fede cristiana.

Alla luce delle caratteristiche sopra citate, l'originale del secondo frammento potrebbe risalire addirittura alla seconda metà del V secolo. In quell'epoca, l'Impero romano si dissolse; esso testimoniarebbe la presenza degli sloveni nei territori dell'Alpe-Adria ancor prima dell'anno 568 (allorché i longobardi lasciarono la Pannonia e si diressero alla volta dell'Italia), a partire appena dal quale sono stati ipotizzati i primi insediamenti slavi nella regione alpino-adriatica; tale supposizione ignorava però una realtà preesistente, la presenza cioè delle genti venetiche protoslave nel nord della Penisola italiana già intorno al X secolo a.C.: esse diedero vita alla cultura di Este (VIII-III sec. a.C.), il cui ambito territoriale comprendeva il Veneto, il Friuli, la Venezia Giulia e la Slovenia attuali.

*Il Manoscritto di Cividale attesta
la slovenità della Benecia.*

Il patrimonio della scrittura medioevale slovena comprende anche altri testi, più recenti, che risalgono ai secoli XIV e XV: il manoscritto di Klagenfurt (*Celovski rokopis*), scritto tra il 1362 e il 1390 nel Rosenthal carinziano (consta di un foglio pergameneo, in cui si leggono il Pater noster, l'Ave Maria ed il Credo apostolico); il manoscritto di Stična (*Stiški rokopis*), proveniente dall'omonimo monastero cistercense; anche la Slavia friulana o Benecia (Benečija o Beneška Slovenija, un'area abitata dagli sloveni fin da epoche remote, di

cui le Valli del Natisone costituiscono il nucleo storico, linguistico e culturale) ha contribuito alla formazione della lingua letteraria slovena, come attestano due antichi documenti: il manoscritto di Cividale (*Cedajski rokopis*), tratto dal *Liber fundationum* della confraternita di S. Maria di Cergneu (Gorenja Črneja), la cui versione fu eseguita nel 1497 dal notaio Johannes; ed il manoscritto di Castelmonte (*Starogorski rokopis*), opera di Lorenzo da Mernicco intitolato *Oratio Dominicalis Slavonica*, databile tra il 1492 ed il 1498.

M. idel Raimba murin fgar gntu fta opnuh idnu
e omglu fa ffoim dufu bratint fte marit fgar gntu
dft fma Anoriti ffrigo letto fadnu maffu.

M. idel Raimba prub fgar gntu fta opnuh bratint fte
marit fgar gntu fadno dobro fado dobro fte plaga
fida bratint fadno tridist ino dur dft fma pruo
viti ffrigo letto fadnu maffu fa ffoim dufu.

M. idel Raimba gnt gopodig fte opnuh bratint
fte marit fte fte dufu fte fte fte fte
reglino fte bratint fte marit idnu pruo
plaga dft fma Anoriti idnu maffu ffrigo
letto fte ffoim dufu.

Gianni Spizzo

La poesia di Fulvio Sambo

Verità dell'adolescenza ed eremitaggio carsico

135

Con queste righe intendiamo richiamare l'attenzione su di un poeta giuliano dal quale il velo dell'indifferenza non è mai stato sollevato. Tentiamo - dopo il decennale della sua scomparsa - un omaggio, operazione questa non priva di rischi giacché, usando le parole della Bachmann, potremmo dire che "in nessun luogo la gramigna del diletantismo è rigogliosa come nel campo della poesia lirica e in nessun luogo è più difficile stabilire, per la maggior parte dei lettori, se questo o quell'autore valga veramente «qualcosa» oppure no⁽¹⁾."

E ciò basterebbe forse a giustificare anche la disattenzione di cui è rimasto vittima Fulvio Sambo. Soprattutto se pensiamo che è stato poeta di provincia, di quella isontina - per quanto triestino di origine e sensibilità - dunque di un ambiente culturalmente (oltreché geograficamente) esiguo e marginale, perciò particolarmente infestato dalla gramigna della pretenziosità e di quella, conseguente, del sospetto, al punto da produrre letterariamente poco - escludendo i Michelstaedter e Marin naturalmente. E poi sembrerebbe che non sia più tempo di poesia. Arte fatta diventare quasi esoterica proprio dal suo crescente insuccesso di pubblico, di cui soffrono in particolare le produzioni liriche degli ultimi decenni; pratica che, se non è di dilettanti, sembra essere solo di iniziati, a culti catacombali che restano segreti solo perché sepolti dal disinteresse generale⁽²⁾.

* * *

Fulvio Sambo nasce a Trieste nel 1931, dove svolge studi (come si dice) regolari; giunto alla maturità liceale, trova un lavoro impiegatizio, si sposa, ha due figli, va a vivere a

Monfalcone, conduce un'esistenza ritirata, che tradisce un carattere schivo fino forse alla misantropia; ha rari amici, e rari contatti con l'ambiente intellettuale locale - anche perché quasi inesistente. Così la sua vita esteriore non offre nulla alla curiosità del biografo. La sua scrittura si svolgeva tra le pieghe di una vita solo privata, secondo il costume dei tanti impiegati-poeti, dilettanti e non, tutt'altro che rari nella storia letteraria locale (si pensi a un Giotti), e non solo locale, tra Ottocento e Novecento.

La sua prima raccolta, *Il soliloquio*, è del 1955 (ed. Gastaldi, Milano). In essa si abbozzano già alcuni elementi tematici che caratterizzeranno i lavori successivi, ma con fatica supera lo stadio dell'esercizio di stile. Esercizio in cui si rivelano anche una ricercatezza e un estro lessicali e sintattici non comuni, ma che in genere si vanificano accompagnandosi ad arcaismi, reminiscenze scolastiche, e a troppa affettazione.

Questa è stata però una falsa partenza. L'inizio della sua personale produzione è di molti anni dopo: oltre venti. E' infatti del 1976 *Breviario ideale* (Società Artistico Letteraria, Trieste) l'opera con cui definisce la sua poetica. Seguiranno *Poesie di Doberdò* e *Il riso o la pietà* (Gradisca d'Is., 1978); *Venticinque poesie* (Gradisca d'Is., 1983); e postumo, dopo la tragica fine del 1984, *Diario dell'ultima solitudine*, (Gradisca d'Is., 1986), per iniziativa del figlio Fabio e con la prefazione di Andrea Salinari - pseudonimo di Franco Stefani - unico testo critico, peraltro molto chiarificatore, su Sambo.

Vi è una sorta di circolarità nello svolgersi dei temi che animano la poesia di Fulvio Sambo; un ritornare continuo ai nodi più dolenti di una coscienza affranta e slegata dall'enigma dell'essere, ancor più che

dalle miserie e orrori della storia o della cronaca. L'irreperibilità di risposte ultime, implicita già nella formulazione delle domande, condanna il suo procedere elegiaco, che pur ostinatamente le cerca, alla peregrinazione in un labirinto. Nell'irreparabilità del negativo. Ed è proprio l'impressione di una monotonia labirintica quella che ci pare più colga l'atmosfera evocata dal poeta giuliano.

Così si ripercorre di continuo il tema dell'indifferenza spietata della divinità nei confronti della sua creatura, che si esplica tanto con il meccanismo, terribile, che muove il mondo e gli uomini, costringendoli alla pena e al nulla, quanto con il silenzio: sintomo di una distanza incolmabile (forse quella che ci divide da ciò che non esiste) di Chi dovrebbe (perché potrebbe) garantire un Fine e un Bene all'uomo:

"... Dio impietoso, a caso / seminatore e mietitore a caso / di grami steli in quest'ossario errante" (da *Credo in Breviario ideale*).

"...e cessa il vano / rodio dell'intelletto nell'immensa / noncuranza di Dio che lo dissolve" (*Il riso o la pietà*, XVIII), "predominante riemerge il dolore sul mondo / e assedia il cuore all'uomo l'antico sgomento / di riscoprirsi più misericordioso di dio" (*Culpa naturae* in *Diario*).

E poi il tema della cecità dolorante degli uomini, votati a un destino di barbarie e apocalisse:

"Stivali intrisi di strage, ferrati / calzari di carnefici, scarpini / dorati d'insolenti, hanno vessato / troppo l'orecchio /

E ciascuno, nel cuore del deserto /

proprio, cova il nemico che già appresta / l'estremo orrido ordigno che alla terra / darà la solitudine totale" (*Preludio in Diario*).

E ancora il tema, metastorico, del male di vivere dell'individualità insidiata dalla finitudine e dal vuoto di senso, incolmabile dall'illusione:

"Io t'attendevo e l'ultima difesa / d'una domanda nascondevo in bocca / pavido e illuso di fermarti almeno / per un'ombra di tempo e uscire salvo. / Del tuo avvento attenuato avrei l'offesa / lacerando la gola nel gridarti: / Che vuoi da me, scheletro dell'ignoto?" (*Sacrificio in Breviario ideale*).

"Tropo, al gesto, è l'occasione / fugace per sottrarsi al nulla; e solo / il nulla dura per l'eternità" (*Poesie di Doberdò, I*).

"e il nulla plumbeo, indifferente, / tura a un tempo la bocca che bestemmia / e quella che guaisce una preghiera" (*Il riso, III*).

Dunque temi apocalittici, certo nichilistici, affini a quelli del pensiero negativo, al quale il poeta non aderisce però; non vi è in lui alcun *amor fati* nietschiano, alcuna accettazione dionisiaca di questo mondo, ma al contrario, la nostalgia "romantica" per il tempo in cui Dio era possibile, in cui l'Assoluto era ancora accessibile, e poteva permeare il mondo con la sua armonia. Troviamo in Sambo ancora la vertigine pascoliana per il mistero e il male cosmici, oltreché, ovviamente, le difficoltà leopardiane di accettare l'infinita vanità del tutto. Tutta la poesia dell'Autore sembra sostenere così il peso della morte di Dio, e vanamente rifuggire la resa, senza condizioni, ad un universo solo fattuale, spietatamente

fisico.

In questo senso - non solo per i ricorrenti riferimenti biblici - è lecito definire religiosa la poesia di Sambo, paradossalmente: nella misura in cui aspira a una verità religiosa affermata attraverso la sua negazione.

Ma va data anche la dovuta attenzione al linguaggio di Sambo, a quella frenesia di perfezione che le sue parole tradiscono. Il lettore è costretto a una vigilanza continua, che toglie il respiro, seguendo o piuttosto braccando il filo tesissimo della trama lirica. Nel suo versificare Sambo palesa una certosina ricerca lessicale, un lavoro - quasi maniacale - di scavo nel vocabolario, che porta alla luce parole dal rigore del cristallo, dal vigore delle pietre dure, parole di precisa tagliante trasparenza, che sagomano significati ultimi, trapananti verità violente, un'oggettività veduta nella sua totale nudità, senza più uno straccio della ordinaria illusione che la veli. Ma è soprattutto con l'arditezza della sintassi che l'Autore genera la tensione formale di cui si è detto. Anche attraverso la dilatazione dei periodi, gli incisi incalzanti, la posticipazione dei soggetti, sembra voler spezzare i legami con i modi dell'espressione comune, o giornalistica, in quanto modi della banalità, della comoda mistificazione dell'orrore oggettivo.

La forma di Sambo, tendenzialmente classicistica, punteggiata di espressioni rare, inusuali fino all'arcaismo, raggiunge, correndo di continuo sul filo del rasoio autobiografico, un effetto espressionistico, spesso struggente. Sentimenti appena mediati dalla compostezza dell'espressione talvolta erompono allo scoperto, e tra questi, con più frequenza, la disperazione adolescenziale, uno sbigottimento senza un velo di pudore adulto.

L'irrimediabile deformità dell'essere, la sua assenza di giustezza,

inonda il labirinto poetico di Sambo, e lui ne attinge a piene mani. Insomma la sua opera s'incanta su verità adolescenziali, si pone entro quel punto di vista che, troppo sensibile, fortunatamente si spegne dopo pochi anni nella vita di quasi tutti: col subentrare dell'età, più in malafede, della ragione. Da quell'osservatorio, troppo vertiginoso, i limiti del mondo e della vita sono più visibili, tanto visibili da essere accecanti, da accecare la visione convenzionale, che pure ci permette di perpetuarci da un giorno all'altro. Una posizione *naïve* questa, portemmo dire, che si riflette anche sulle soluzioni espressive del poeta: talora scolastiche nel loro rigore, nella loro temerarietà sintattica, talaltra punteggiate da preziosismi e arcaismi. Ma nonostante questo limite, o proprio per suo merito, la sensazione ultima, conclusiva, è quella di trovarsi di fronte a una poesia originale, che raggiunge il suo scopo: il *pathos* dell'estrema denuncia esistenziale, quella ingenua, ma verissima, dell'adolescente.

Ma andiamo a un ultimo tema-chiave, la Natura, che se non è argomento fa da contesto o sfondo a tanta parte dei momenti lirici sambiani: natura carsica va subito precisato, intesa come luogo di struggente bellezza, oggetto di sacro quanto panico innamoramento, tempio della solitudine contrapposto al frastuono pernicioso dell'umano consorzio, della "civiltà degli asfalti".

"Come serpe di maggio svesto la vecchia pelle / imbrattata d'asfalto e di tedio delle città, / mentre palpabile il fiato del Carso m'incuora / a più cercare, dove non sanguini ansiosi / penetra l'anima, fatta d'aria e di sole, / ma quete linfe. Qui fra i ginepri un attimo / cedo all'amore sasso-

J. Princič, V. Zavadlav, Kamen na Kamnu
(Pietra su pietra).

so delle doline; / ma non m'appago,
spinto a rivolermi ancora / alla chi-
mera e idearmi destini immortali"
(Da *Ricerca in Breviario*).

"... Come il fiume / torpido, come i
ciottoli e il sentiero / di sabbia che,
scosceso, fugge il lezzo / dell'asfalto
intronato, in purità / cèrulé annega il
Carso raddolcito" (*Poesie di Doberdò*,
VIII).

Possiamo dire che Sambo è stato
poeta del Carso, da ricordare certa-
mente dovendo stilare un'antologia
su Carso e letteratura; lontano
comunque da uno Slataper (come da
un Tomizza), perché quello di Sambo
è un altipiano spopolato di umani, in
cui non si contrappongono popoli:

quasi immemore della storia, quello
sambiano è un luogo di eremitaggi, di
pellegrinaggi in una geografia este-
riore al mondo, quindi interiore, anzi
intimamente metafisica⁽¹⁾.

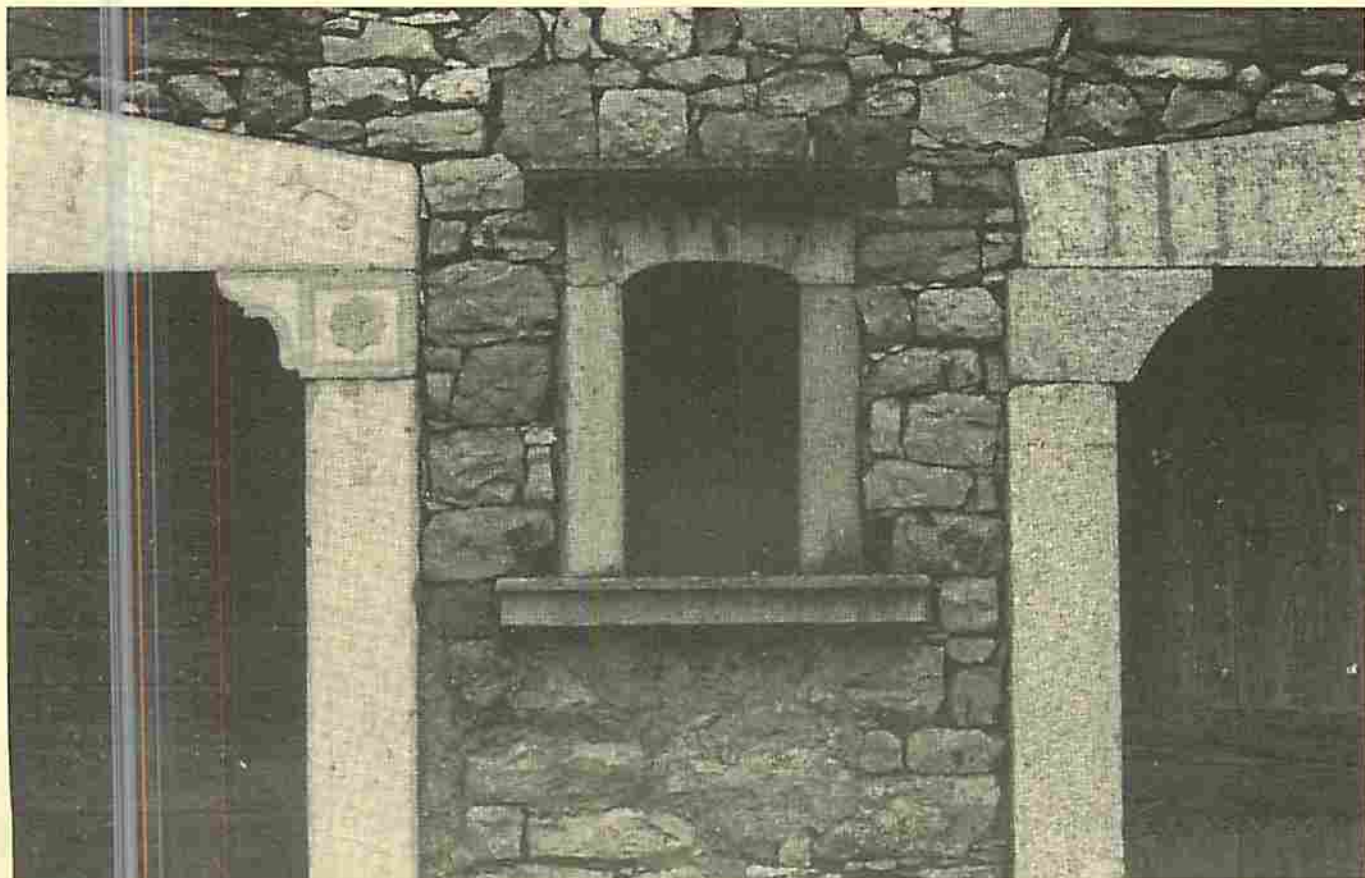
Sambo ci conduce ai bordi della
dolina e della polije, lungo il limite
dell'altopiano segnato dall'Isonzo o
lungo la costa adriatica fino all'isola
di Veglia, ci spinge sulla pietraia e
nel querceto; ci porta al castelliere
di Slivia, a Malchina, a
Rupinpiccolo e poi indietro al lago
di Doberdò, e in alto fino a S.
Martino, in luoghi che ci sono fami-
liari, ma che nei versi di Sambo
perdono tutta la loro concretezza
geografica per sfumarsi in luoghi
assoluti, topoi metafisici della sua
amara meditazione labirintica.

Questo Carso di Sambo condensa
molti caratteri. E' il luogo del rifugio,
della stabilità atemporale, astorica:

"E intorno / a noi la calma tiepida
che viene / da quelle cose che non san
mutare / rapide, come le venture
umane, / seconderebbe l'illusione
vaga / di un mondo che ritorna nel
passato" (*Breviario, Santa Croce*).

E' il luogo della fusione con le
cose, del ritorno alla madre terra:

"... Eppure la carne con la terra /
che fu carne, ora qui, naturalmente /
senza mistero, quasi si rifonde" (*Il
castelliere di Slivia, da Diario dell'ul-
tima solitudine*).



"Dove più irsuta è la dolina,
curva/ sul letargo profondo del querceto,
/ affascinato fiuto nel silenzio /
fiocamente solivo, e mi vi impregno,
/ l'ansia odorosa che il Carso promana
/ innamorato della primavera /
nuova" (*Diario, Rinascita*).

"... L'opale dei calcari / radi, inca-
stona preziosamente / l'anello carsico.
Si schiuderebbe / candida come una
ninfèa, sorpresa / priva di armi la
mente e di sospetto / se solo Dio fosse
ora presente" (*Ib., La «polije»*).

Il Carso è infine il santuario asse-
diato e minato dalla presenza umana,
che contamina e distrugge:

"Eccetto me, l'àcaro umano è
assente / e non infesta, nel segreto
verde, / l'assorto preludiare di soavi /
gole di uccelli" (*Il riso o la pietà, II*).

"Io l'ho visto uno fatto a somi-
glianza / e immagine di Te, mozzare
in cielo / i disperati voli dei fagiani;
/ e rapire con subdolo amo ho visto,
/ all'onde, argento di spasimi vivi.
/ L'ape ho visto, schiacciata; e lacerar-
si/ la pianta, come lettera d'amore /
disprezzato, tra mani indifferenti / e
pianger tutte le sue linfe" (*Breviario
ideale, Nella Valle di Giosafat*).

E' palese l'anticipazione della
preoccupazione ecologica, o l'essere in
linea del Poeta con una sensibilità
emergente negli anni Settanta e
Ottanta:

"... e inocula contagio / di rumore
l'asfalto nelle tempie / del Carso tra-
mortito ove l'annuale / calvizie sco-
pre, sempre più diffuse, / le pustole di
fitti nidi umani" (*Poesie di Doberdò, XXIV*).

"... Invano al sole / l'innocenza del
Carso si querela / deturpata allo stu-

pro del cemento. / Rigurgita un amore
senza oggetto / l'uomo malato di
pietà. Ogni sorso / per l'assetato di
poesia s'inquina / per l'infezione ame-
ricana" (*Discordanze, Diario*).

Ma va subito aggiunto che l'"ecolo-
gismo" di Sambo è di taglio più che
fondamentalista, come a dire che la
corruzione della biosfera operata dal-
l'uomo non è un fenomeno scongiura-
bile, l'"acaro umano" costituisce un'a-
nomalia della natura, un suo parassita
mortale:

"Piede d'uomo che còmini al
trifoglio / del prato pena d'agonia;
ignaro / piede che spilli emorragie di
linfa / verde dal muto spasimo di steli
/ storpiati. Violento, che la mite / vita
depredi a un tremito di foglia. /
Dolore o morte è il tuo passaggio:
come / l'indifferente incedere di Dio"
(*Il riso, VII*).

"Poi l'intelletto mi decade a bruto
/ male di nervi. E mi sento la prova /
vivente di un errore sconosciuto"
(*Poesie, XIX*).

"Là in mezzo al bosco di cemento,
informe / mole, vedo il cadavere del
dio / che sull'asfalto ormai si decompone"
(*Ib., XIII*).

E non potrebbe essere che così, il
nichilismo di Sambo non ammette vie
d'uscita, è una trappola senza scampo,
in cui la natura carsica è una
pausa prima che scatti il meccanismo
definitivo dell'annientamento totale,
rispetto al quale la distruzione
ambientale è solo un mezzo o un
aspetto.

Così l'universo resta l'"abisso /
nero ove i soli si struggono senza /
perchè..." (*Poesie di Doberdò, XXVI*).

Note

- (1) I. Bachmann, *Letteratura come utopia*, tr. it. Milano 1993, p. 36].
- (2) Ci pare calzì bene a questo proposito l'idea di Cioran secondo cui "...tragico è il destino del poeta. Chiuso nel recinto della propria lingua, scrive per i suoi amici, per dieci, venti persone al massimo." E.M. Cioran, *La tentazione di esistere*, tr. it. Milano, p. 58. La sordità, diffondendosi, può ammutolire anche le più belle voci.
- (3) Ovviamente nelle debite proporzioni artistiche, potremmo trovare maggiore affinità di prospettive e temi con il primo Ungaretti.

Massimo De Grassi

L'altare maggiore della parrocchia di Ronchi dei Legionari e l'altarista veneziano Pietro Bagatella

139

Il movimento della Contro-riforma, nella sua radicale contrapposizione alle istanze protestanti, doveva lasciare una traccia profondissima nella futura conformazione degli edifici ecclesiastici, in particolare nella disposizione degli apparati liturgici. L'altare andava individuato come il fulcro della devozione, in funzione della monumentale apoteosi del santo o del mistero cui era dedicato. In quanto tale doveva attivamente partecipare allo "splendore persuasivo" caratterizzante lo spazio sacro, rifulgente di marmi e di oggetti preziosi. Collocato in uno spazio adeguato, ne costituiva il centro ideale: questa preoccupazione spiega il rifacimento in epoca barocca e tardo barocca del coro e del presbiterio di numerose chiese più antiche, ricostruiti più spaziosi per permettere lo svolgimento dell'azione sacra da parte del celebrante. L'architettura dell'altare maggiore fu integralmente rivoluzionata dall'obbligo di tenervi l'Eucarestia, precedentemente conservata in sagrestia o nelle custodie ai lati o dietro l'altare.

La fine del XVII secolo vede quindi anche il clero isontino impegnato nella progressiva sostituzione degli altari lignei con manufatti lapidei. Tale tipo di operazione risponde da un lato alle mutate condizioni economiche, dall'altro appunto al maggiore "decoro" ed "onorabilità" offerti dal materiale.

Per quel che riguarda l'altare maggiore si ha dapprima l'aggiunta del tabernacolo alla vecchia alzata, costituita generalmente da un polittico dotato di elaborata cornice lignea; in seguito si giunge alla sua trasformazione graduale in pietra e marmo. L'articolarsi di quest'ultima tappa è ben documentato dai documenti parrocchiali superstiti, dove si trova puntualmente descritta la prassi seguita.

La transizione dagli elaborati altari lignei ai più lineari manufatti lapidei avviene quindi per lo più gradualmen-

te, assecondando le disponibilità economiche delle singole parrocchie.

Nel caso dell'altare maggiore della chiesa di San Lorenzo di Ronchi dei Legionari l'operazione di sostituzione avviene in unica soluzione: l'Archivio Comunale di Monfalcone custodisce infatti il testo manoscritto del contratto stipulato dai notabili locali con "Pietro Bagatella tagliapietra da Venezia" il 3 maggio del 1661.

Nello scritto, qui riportato integralmente⁽¹⁾, il lapicida si impegna a consegnare l'opera entro l'aprile dell'anno successivo nelle forme descritte dal contratto. Il nome di Pietro Bagatella, certo sconosciuto ai più, non è tuttavia del tutto ignoto alla letteratura specializzata, e non sembra del tutto privo d'interesse seguirne la vicenda, almeno per quanto sinora noto.

Documenti udinesi ne segnalano la presenza in quella città a partire dalla fine degli anni Quaranta, quando Bagatella è a capo dei lavori di rifacimento della loggia comunale⁽²⁾. Il 31 maggio 1656 firma una stima dei lavori eseguiti per la loggia della residenza udinese dei Gorgo⁽³⁾. L'anno successivo è impegnato nella costruzione del tabernacolo dell'altare maggiore della chiesa conventuale di Sant'Agostino a Padova⁽⁴⁾. Il lavoro viene però ben presto interrotto a causa di una controversia con gli amministratori. La vicenda, ricca di colpi di scena, si conclude solo nel 1664, quando, dopo un sofferto iter giudiziario, Bagatella viene condannato dai giudici delle Petizioni di Venezia al pagamento delle spese processuali e al risarcimento del convento⁽⁵⁾.

Il tagliapietra veneziano aveva in precedenza già collaborato con l'ordine domenicano di Cividale, per il quale aveva felicemente realizzato l'altare maggiore nella chiesetta del convento locale⁽⁶⁾, in seguito spogliata dalle disposizioni napoleoniche.

L'attività di Bagatella copre quindi un'area piuttosto vasta del dominio

territoriale della Serenissima, senza tuttavia mai mancare di fare base nella propria bottega veneziana di San Maurizio, dove poteva tenersi aggiornato sulle novità artistiche che più direttamente lo interessavano.

Tale costante aggiornamento è del resto testimoniato dallo stesso altare di Ronchi, che nella struttura ricalca fedelmente quello di Sant'Antonio completato nel 1663 da Baldassare Longhena per la chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari di Venezia⁽⁷⁾. Molto simile è infatti la conformazione delle due coppie di piedritti ai lati, destinati a reggere due coppie di colonne, delle quali interne reggono una timpanatura con il tipico motivo ad arco spezzato, mentre quelle esterne sostengono una cornice profilata ad arco. Il tutto è sovrastato da un monumentale fastigio ad edicola decorato da due ampi girali spiraloidi. Assente, sicuramente per motivi economici, la ricca partitura scultorea dell'esemplare veneziano, la decorazione del manufatto ronchese è affidata esclusivamente ai vivaci contrasti cromatici offerti dalle diverse qualità di marmi impiegati.

L'utilizzo di marmi policromi è del resto prassi tipica dell'altaristica isontina del periodo, che trova probabilmente una sua radice nei maestosi, e coloratissimi, altari lignei che le disposizioni controriformistiche avevano deciso di cancellare ma i cui contenuti artistici erano evidentemente ben radicati nei fedeli. Il risultato di un gusto artistico così orientato non può quindi che essere una sorta di ibridazione con le istanze monumentali provenienti da Venezia, in questo caso direttamente da un modello appena proposto dal maggiore architetto veneto del secolo, Baldassare Longhena.

Occorre rilevare come l'altare sia stato probabilmente oggetto di qualche rimaneggiamento in seguito alle vaste distruzioni occorse alla parrocchiale durante la prima guerra mondiale⁽⁸⁾.

*Pietro Bagatella, Altare Maggiore,
Ronchi dei Legionari, Parrocchiale di San Lorenzo.*



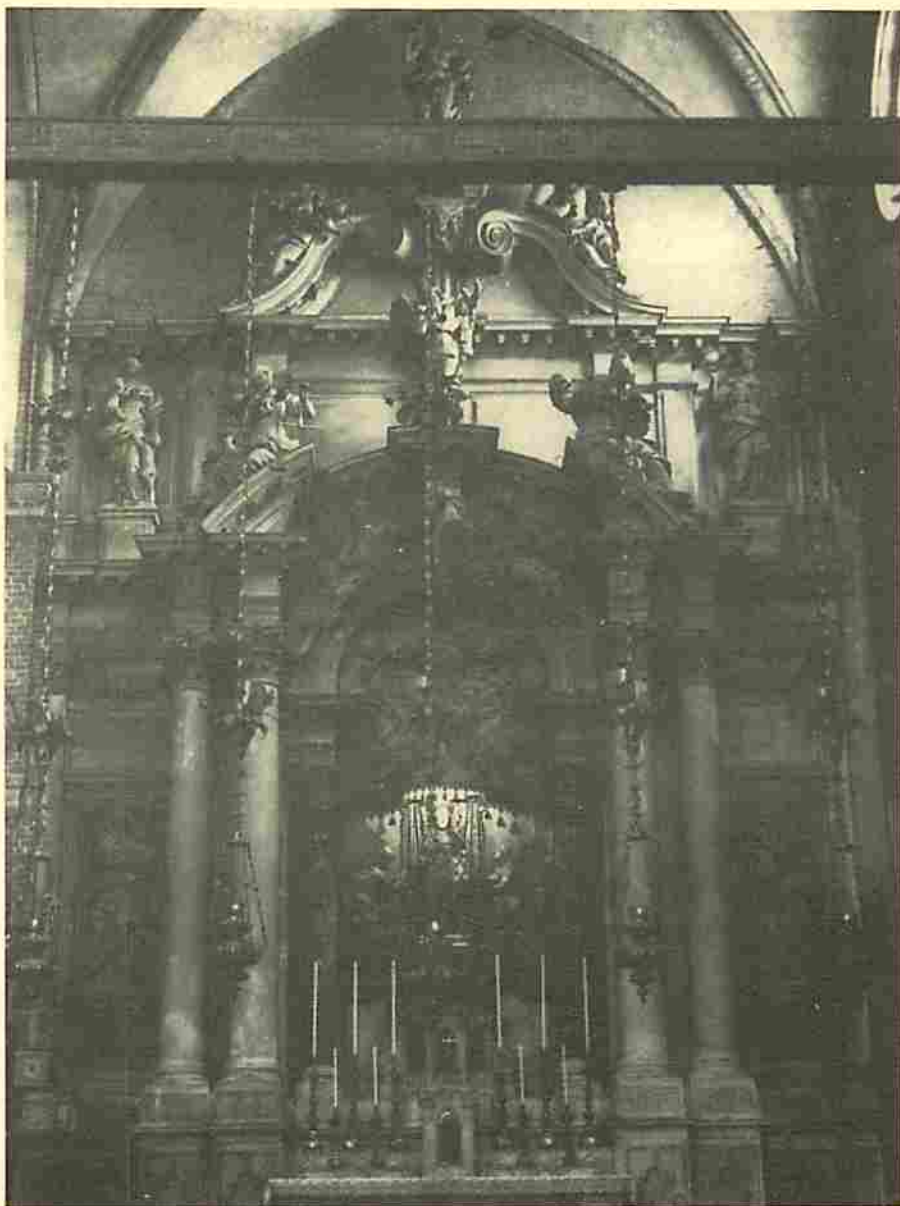
Baldassare Longhena: Altare di Sant'Antonio, Venezia, Basilica dei Frari.

Sono sicuramente scomparsi i "due vasi di sopra uno per parte" e "il puttino sine anolino di sopra con il festone", segnalati dal contratto; evidentemente danneggiati da crolli provocati dai bombardamenti.

La portata di tali interventi non deve comunque essere stata di grande rilievo, visto anche l'odierno stato di conservazione del manufatto. Molto probabilmente posteriore a tali lavori è anche la pala con il *Martirio di San Lorenzo*, santo titolare dell'altare e della stessa parrocchiale.

Note

- (1) A.C.M. Busta 62, Chiesa di San Lorenzo di Ronchi a.n., 1661: "In Christi Nomine Amen Anno 1661 di martedì li 3 mese di maggio fatto nella villa di Ronchi nella casa dell'infrascritto pievano presenti Mattio del Pin cameraro, il Sig. Bonamia, et Antonio Turchetti di essa Villa [...]. Nel presente pubblico istto si dichiara a perpetua memoria [...] che il Sig. Pietro Bagatella tagliapietra da Venezia, habita in contrada S. Maurizio, si sono comunemente accordati tra loro cioè che esso sig. Pietro promette e solennemente si obbliga di fabbricar l'altare di pietra viva di marmo cioè l'altare maggiore di essa Ven. chiesa di San Lorenzo nella forma e modo come nel disegno d'esso signor Bagatella presentato e da li XII uomini accettato isto alla littera, et esibitione anco d'essi fatta dalla quale si habbi sempre delacione sotto il 12 Marzo passato; ma perchè dal disegno già intanto si deve levare gli scalini, quali erano di disegno negri, e farli rossi, mutare il scalletto intessuto di rosso di Francia, et levarlo dall'altro disegno e ponerlo nel... et levar anco con essi sine volute che sono di supra d.to disegno non accettato e di ponerle nel disegno accettato et aggiungervi anco due vasi di sopra uno per parte, e parimenti metter il puttino sine anolino di sopra con il festone et il tutto come si vede dalli disegni, le quali tutte cose di una in una esso Sig. Pietro promette et spontaneamente si obbliga di farle in buona perfetione dentro il termine di tutto il mese d'Aprile 1662 [...]. Il Sig. Pevano cameraro et XII uomini unitamente per se e loro stessi et a nome delli loro comuni promettono et solennemente s'obligano di darli et sborsarli al pr.to Sig. Pietro, Ducati mille e settecento, formento st.6, vino a misura. Istto il suo accordo con questa condi-



- cione poté di far anco le cose predette del pr.to altare la scalinata de S.to con le sue colonnette di pietra et piedistalli incastradi, le colonnette una negra et una rossa et metter nelli pilastri del color dell'altra".
- (2) L. Planiscig, *Lessico degli artisti Friulani e di quelli che nel Friuli operarono*, in "Forum Julii", III (1912), 10, p.2.
- (3) A. Rizzi, *Il Palazzo Maniago sede del Museo Friulano delle Arti e delle Tradizioni Popolari*, in "Avanti col brun!", XXXI (1964), p.292.
- (4) A. Sartori, *Fortunose vicende d'una statua di S. Antonio*, in "Il Santo", V (1965), 2, pp.55-57, 64-71.
- (5) A. Sartori, *Fortunose vicende... cit.*, p.71.
- (6) A. Sartori, *Fortunose vicende... cit.*, pp.65, 68-70.
- (7) C. Semenzato, *L'architettura di Baldassare Longhena*, Padova, 1954, p.72.
- (8) A. Moschetti, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezia nella guerra mondiale*, IV, Venezia, 1932, p.77.

Marina Dorsi

L'Archivio storico del comune di Monfalcone

142

Il progetto del Centro culturale per un Archivio della memoria atto alla conservazione e alla valorizzazione delle specificità locali mi ha spinto a proporre, come una delle sue tappe fondamentali, l'acquisizione di informazioni desunte dagli archivi storici presenti sul Territorio. Alcuni dei comuni consorziati possiedono archivi - riordinati, in fase di riordino o meno - la cui esistenza è fondamentale per comprendere gli avvenimenti di storia, anche minore, che hanno portato alla maturazione delle varie comunità nel contesto del territorio.

Il discorso sul valore dei documenti d'archivio è alquanto difficile da comprendere per i non addetti ai lavori. E' purtroppo usuale rilevare che gli archivi delle amministrazioni pubbliche sono spesso considerati unicamente come luoghi dove gli atti non vengono conservati ma buttati, abbandonati e resi introvabili. Non si tratta solo di impreparazione ad amministrare ciò che in realtà rappresenta la memoria dell'esistenza di un dato ente, ma anche di totale misconoscenza da parte dei vari rappresentanti politici di che banca dati è l'archivio, dove essi potrebbero cogliere disparati spunti utili per una migliore gestione della propria cittadina. Per di più la legislazione che tutela gli archivi degli enti pubblici chiarisce in modo esaustivo il significato e i motivi della loro gestione e conservazione (*Istruzioni per la tenuta del protocollo e dell'archivio per gli uffici comunali*, Circolare del Ministero degli Interni n.17100/2, 1987).

L'archivistica teorica insegna che l'archivio è il "complesso dei documenti formati presso una persona fisica o giuridica nel corso della esplicazione della sua attività e pertanto legati da un vincolo necessario, i quali, una volta perduto l'interesse per lo svolgimento dell'attività medesima, sono stati selezionati per la

conservazione permanente quali beni culturali" (Lodolini). Questa è l'ottica nella quale bisognerebbe vedere un archivio amministrativo, considerarlo funzionale alla propria attività per poi successivamente valorizzarlo in quanto bene culturale come, di solito, più facilmente si fa nel caso di archivi privati ed ecclesiastici.

La carrellata di memorie d'archivio che qui intendo presentare prende avvio da quelle del comune più popolato del Territorio: Monfalcone, da sempre capoluogo amministrativo e giuridico della "Bisiacaria".

Il comune è caratterizzato da una situazione archivistica alquanto disgregata, per quanto i responsabili del locale ufficio Protocollo e della Biblioteca abbiano cercato di salvaguardare atti che negli scorsi decenni giacevano nel disordine più totale. Da ciò la frammentarietà e l'impossibilità di definire l'esatta consistenza degli archivi che caratterizzano un comune: lo storico, quello di deposito e il corrente.

L'archivio storico è stato riordinato, tra il 1987 ed il 1994, dalla Cooperativa degli archivisti e paleografi di Trieste, grazie a contributi regionali; l'archivio di deposito potrebbe essere definito "da caccia al tesoro", visto la molteplicità degli ambienti dove è custodito; l'archivio corrente è costituito da tutti gli atti prodotti recentemente dai singoli uffici e quindi ancora oggetto d'uso.

L'archivio storico è costituito da 593 tra unità di conservazione, registri e protocolli, dal 1555 al 1945: più precisamente il primo documento è rappresentato da un codice membranaceo risalente al 1555, copia degli Statuti del 1456.

La sua struttura è varia in quanto, in più di cinque secoli di storia vi sono confluite le carte prodotte durante molteplici governi: quello veneto, il francese, l'austria-

co, per giungere in questo secolo a quello italiano. Per capire come è organizzato l'archivio e quali atti vi sono conservati bisogna innanzitutto considerare che è stato riordinato durante quattro interventi che hanno prodotto diversi inventari. Tali fasi hanno riguardato altrettanti periodi della storia locale: la prima gli atti prodotti tra il 1555 - dominazione veneta - e il 1797 - periodo napoleonico. Le carte, riordinate secondo le moderne regole di archiviazione rispettose del metodo storico, compongono le seguenti serie: Atti della Magnifica Comunità di Monfalcone, Atti del Podestà, Cause e processi, Notai, Miscellanea, Chiese. Varie sono quindi le possibilità di ricerca soprattutto dopo che la capillare analisi di un gran numero di carte sciolte ha permesso la ricostruzione di registri podestari che prima dell'intervento sembravano mutili o di cui rimaneva unicamente la coperta.

Il secondo inventario elenca gli atti amministrativi del XIX secolo, epoca caratterizzata dall'alternarsi di amministrazioni francesi ed austriache fino alla Restaurazione, con altrettante variazioni nella denominazione degli uffici, in particolare di quelli giudiziari. Gli atti amministrativi ci sono pervenuti mancanti di una struttura secondo referati ma applicando un riordino cronologico e secondo argomento, sono state create quattro serie: Atti giudiziari civili e criminali, Atti amministrativi, Fascicoli separati, Registri e protocolli.

Dopo il 1833 si è rilevata una registrazione degli atti secondo referati che è stata opportunamente segnalata (es. B.124, anno 1834: Fondi comunali, Conti comunali, Demanio, Casatico, Annona, Beneficenza, Culto, Sanità, Finanza, Dazio Consumo, Acque e strade, Guardie campestri, Polizia), mentre dal 1842

La piazza di Monfalcone in una cartolina di inizio secolo.

143

le carte si fanno nuovamente esigue ma i loro oggetti sono stati ugualmente menzionati per facilitarne la consultazione.

I fascicoli separati di questo secolo sono costituiti da circolari e notificazioni a stampa e bollettini del Litorale austro-illirico, atti relativi ai militari francesi e austriaci e liste di leva dal 1850 al 1896; argomenti particolari quali il Porto Rosega e il Mulino di Muscoli a Terzo; registri e protocolli dei consigli comunali e registri dei conti consuntivi.

Gli atti, prodotti tra il 1900 ed il 1945 e depositati nell'archivio del Palazzetto Veneto, sono stati riordinati durante due interventi, nel 1990 e nel 1994. Sono per lo più atti amministrativi di cui, dopo il riordino, si legge la diversa struttura organizzativa applicata nei veri decenni: dal 1900 essi non seguivano le usuali categorie amministrative; nel 1921 erano registrati secondo numero di protocollo; tra il 1922 e il 1924 erano raggruppati in ben venticinque categorie; dal 1926 si introdussero le quindici categorie corredate da un gran numero di classi e fascicoli tutti citati in inventario.

Esigua si è dimostrata la presenza di fascicoli separati dei quali completa è solo la sequenza delle pratiche edilizie (1893 - 1945). Ciò fa pensare che tutti i restanti fascicoli separati di competenza dell'archivio storico esistano ma non vi siano mai stati depositati, offrendo così al pubblico una fonte di studio e ricerca a tutt'oggi monca. Ciò è sottolineato anche nella premessa al terzo inventario dove si legge: "A conclusione di questo riordinamento (1994) si auspica vivamente che l'amministrazione comunale monfalconese si sensibilizzi a intervenire sull'archivio di deposito, visto che la frammentarietà dei fascicoli separati dell'archivio storico fa certamente presumere la presenza di carte di sua competenza nascoste o mescolate ad atti post 1945 e di cui non è possibile prendere visione.

La complessità della storia di Monfalcone e del suo Territorio, dal periodo veneto alla seconda guerra mondiale, trova, in questo archivio, profonde lacune proprio nel periodo di maggior sviluppo industriale della zona, a cavallo tra XIX e XX secolo.

Pur essendoci riferimenti soddi-

sfacenti per lo studio di alcune opere fondamentali allo sviluppo del Territorio quali l'irrigazione dell'Agro Monfalconese, lo scavo del Porto Rosega, alcune fabbriche costruite con capitali triestini e la presenza di centrali elettriche, mancano validi riferimenti all'istituzione dei Cantieri Riuniti dell'Adriatico, tanto importanti per l'economia locale e la conseguente fine degli interessi economici e industriali austriaci sul Litorale adriatico.

Si spera vivamente nella continuazione dell'individuazione e aggiornamento dell'archivio monfalconese per fornire agli studenti e ai ricercatori quella fonte a cui attingere dati che permettano di comprendere meglio la realtà locale in base alla sua storia e valorizzarla attraverso ricerche, studi approfonditi, mostre e quant'altro necessario a divulgarla" e che tanto servirebbe a completare un Archivio della memoria del Territorio che purtroppo è andato perduto negli ultimi decenni e che ora è giusto riscoprire, rivalutare e custodire in ambienti adeguati alla conservazione e alla consultazione.



Un saluto da Monfalcone.

Piazza.

Rosanna Nardon

*I laboratori
di illustrazione del libro*

144

Spesso una scarsa conoscenza del linguaggio grafico infantile e la conseguente applicazione di errati metodi didattici, possono trasformare un bambino potenzialmente creativo, in un pedissequo copiatore di stereotipi.

E' da questa realtà abbastanza diffusa (esistono tuttavia delle isole felici) che è nata l'esigenza di lavorare con bambini e insegnanti. Così da diversi anni conduco nelle scuole elementari e materne dei laboratori pratici dove cerco di stimolare o recuperare la creatività grafica e la capacità manuale dei bambini, liberandoli (là dove fosse necessario) da eventuali stereotipi e condizionamenti.

La scelta degli interventi da applicare dipende dal contesto e dalle condizioni in cui mi trovo a lavorare: numero di bambini, età, tempo a disposizione. Tuttavia durante i laboratori l'atteggiamento che adotto è sempre lo stesso: rispetto totale per l'espressività dei bambini, cauta guida nelle incertezze e dubbi, forti risposte rassicuranti e tanto divertimento.

In un clima sereno ciascun bambino dà il massimo di se stesso vivendo l'esperienza in maniera creativa e gratificante, senza curarsi troppo che il prodotto finale piaccia o no agli adulti. Ciò che importa è che egli sia soddisfatto di quello che ha realizzato. Non è infatti importante ai fini didattici che il risultato sia esteticamente bello (come noi adulti intendiamo) bensì il processo creativo e liberatorio che egli compie.

E' fondamentale che ciascun bambino trovi la propria strada espressiva senza dettati, condizionamenti e modelli e che estenda l'autonomia creativa acquisita a tutte le attività della sua vita.

Questo è il compito degli educatori e l'obiettivo principale dei laboratori per gli insegnanti in cui cerco di fornire loro metodi didattici efficaci e corretti per lavorare con i bambini.



Durante gli incontri sperimentano praticamente i metodi che poi adotteranno in classe, lavorando con svariati materiali e mezzi tecnici.

Trovare la soluzione ai problemi modificando le circostanze a nostro favore è una grande risorsa umana, e farlo sperimentando praticamente le cose è più facile e proficuo. Scrive infatti Bruno Munari: "Se leggo ricordo. Se ascolto dimentico. Se faccio capisco".

Rosanna Nardon è nata a Gorizia. Ha conseguito il diploma di maturità d'arte applicata all'Istituto Statale d'Arte di Gorizia.

Si è laureata in Storia dell'Arte presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Trieste.

Dal 1988 fino al 1991 collabora con la casa editrice "Le Marasche" di San Giovanni al Natisone (UD) per la quale pubblica quattro libri. Nel 1991, con il libro *Nato con la camicia*, vince il I Premio di Letteratura Giovanile "A. Alberti" di Trieste.

Nel 1992 vince il III Premio al concorso "Immagini per una fiaba" di Pasiano di Pordenone.

Sempre nello stesso anno partecipa alla III Mostra internazionale di Illustrazione per l'Infanzia a Seoul (Corea).

Nel 1993 presenta le personali a Trieste, Gorizia, Padova. Nel frattempo illustra per "Einaudi Ragazzi" il libro *Orchi, Balli, Incantesimi* scritto da Roberto Denti.

Nel febbraio 1993, insieme a Luzzati, Altan, Totaro e Olivotto, espone a Belluno nell'ambito della mostra *Sentieri di Lettura*. A giugno, con Nicoletta Costa, partecipa alla prima mostra di Illustratori Italiani in Slovenia, esponendo i propri acquerelli nella Biblioteca Civica di Capodistria. Da luglio ad ottobre, insieme ad altri cinque illustratori, espone a Collodi.

Da qualche anno cura dei laboratori di illustrazione del libro nelle scuole elementari, lavorando con diversi gruppi di bambini ed insegnanti.

Ha realizzato laboratori a Tolmezzo, Cividale, Bualis, Romand d'Isonzo, Codroipo, Capriva, Collodi, Santo Stefano di Cadore, Muggia, Sagrado, Meduna di Livenza, Padova.

Vive e lavora a Ronchi dei Legionari (Gorizia).

