

Borc San Roc

Centro per la conservazione e per la valorizzazione delle tradizioni popolari di Borgo San Rocco - Gorizia



Borc San Roc

Novembre 1997 - n. 9



Ogni articolo si apre con una figura araldica, con rapa nello scudo, che si trova nel Museum Carolino-Augusteam di Salisburgo. È realizzata in legno scolpito e dipinto risalente agli inizi del secolo XVI.

Sommario	
Innovare per conservare	3
Trent'anni parroco a San Rocco a cura di R.B.	5
Ricordo di un amico a cura di R.B.	8
I principali dipinti nella chiesa di San Rocco Sergio Tavano	9
I tessuti della chiesa di San Rocco Marina Bellina	15
Anima di San Roc Anna Bombig	20
Figure sanrocchere: l'orma di Bruno Paulin Anna Madriz Tomasi	21
Antonio Zakraisek: la forza dell'amore Renato Madriz	27
Chierichetti	30
Il Resurrexit nel Goriziano e a S. Rocco Olivia Averso Pellis	31
Organi e organisti a Gorizia Alessandro Arbo	51
La «talpa dal leon» Walter Chiesa	61
Muart sot di un fajâr Celso Macor	69

Borc San Roc - 9

Supplemento al n. 44
del 15 novembre 1997
di «Voce Isontina» -
Settimanale della Arcidiocesi di Gorizia

Direttore responsabile:
Lorenzo Boscarol

Autorizzazione del Tribunale
di Gorizia n. 33 del 7.1.1964

Stampa: Grafica Goriziana
Gorizia 1997

**Il volume è stato realizzato
con il contributo
del Credito Cooperativo
Cassa Rurale ed Artigiana
di Lucinico Farra e Capriva**

Norme per i collaboratori:
La Direzione si riserva di decidere
sull'opportunità e sul tempo di
pubblicazione degli articoli.
Chi riproduce anche parzialmente i testi,
è tenuto a citare la fonte.

Foto di copertina
La chiesa di San Rocco
(Foto Olivia Averso Pellis)

Centro per la conservazione e la valorizzazione delle tradizioni popolari di Borgo S. Rocco

Presidente: EDDA COSSÀR

Vicepresidente: GIUSEPPE MARCHI

Consiglieri
ELENA BERTUZZI
ENZO COCCOLO
RUGGERO DIPIAZZA
GIUSEPPE FAGANEL
ALESSANDRA FASIOLO
ROBERTO HUALA
ANITA MADRIZ
GIANLUCA MADRIZ
PAOLO MARTELLANI
FULVIA OBLASSIA
LUCIANO SUSIC
ALBINO TUREL
NADIA URSIC
DARIO ZOFF
GIANFRANCO ZOTTER

Revisori dei conti
CLEMENTE BRESSAN
MARINO ZANETTI

Sede
Via Veniero, 1 - Gorizia
tel. 0481/533418

Innovare per conservare

La chiesa per i borghigiani è stata tutto. Riandando indietro nella memoria, soprattutto degli ultimi cinque secoli, non è difficile rendersi conto di un legame fatto di quotidianità, di riconoscimento, di abitudine e insieme di sicurezza. La vicenda stessa della costruzione – frutto di una determinazione che non ha conosciuto ostacoli e che anzi ha rappresentato l'obiettivo di una vita oltre che di una fede – è la prova lampante di questo rapporto incredibile e speciale tra gente e chiesa, intesa anche come luogo e punto di riferimento per la vita di persone e famiglie. Il legame intreccia la vita della comunità in quello che sono gli eventi rilevanti della convivenza e dei rapporti sociali: così è stato per un lungo tempo caratterizzato da scelte e responsabilità oltre che da consuetudini e atteggiamenti anche formali. Non è facile scindere, all'interno di una dimensione esistenziale diversa per ritmi e tempi oltre che per tradizioni, quello che è sentimento di appartenenza e di riconoscimento da quello che potrebbe ridursi nel tempo invece a un riferimento solo formale. Intanto bisogna sottolineare che la chiesa non esaurisce se stessa nella dimensione visibile e tantomeno è riducibile a fenomeno sociologico: sarebbe anzi un grave errore culturale ricondurre a cause ed effetti

rilevabili dalla statistica o dal consenso, questo fenomeno complesso anche perché va «oltre» alla visibilità e soprattutto alla banalità dei fenomeni verificabili attraverso il consenso o il dissenso e soprattutto la significanza attraverso grandi manifestazioni tipiche della società di massa. L'essere e il vivere della chiesa – pur rientrando tra i fatti sperimentali – conserva un qualcosa di più e di diverso, in quanto la sua identità è tutta nell'essere insieme «segno» e «lievito», «sale della terra» e «luce del mondo», piuttosto che società perfetta di aderenti a riti e dogmi. Di più: la chiesa, nella sua dimensione fondamentale, è «missione» cioè si esprime pienamente nell'essere per gli altri, nel perdersi, nel donare se stessa, nel consumarsi per servire. Non afferma la propria identità nel darsi un volto visibile o nell'impegnarsi per la conservazione di se stessa, delle proprie tradizioni e vincoli.

L'apertura delle celebrazioni da 500 anni di vita e di storia del tempio di questa comunità, cioè della chiesa parrocchiale di S. Rocco e alla vigilia del secolo della costituzione in parrocchia, offre l'occasione per ripensare se stessi in termini non utilitaristici o di consumo del sacro: si tratta invece di riflettere sulla «missione», cioè sul modo più autentico di

essere della chiesa, quello che la pone – senza infingimenti e senza fughe in avanti – in atteggiamento di servizio e di donazione a favore dell'uomo e della comunità degli uomini del nostro tempo. A San Rocco in maniera esplicita superando ogni chiusura mentale oltre che culturale, aprendosi cioè al dialogo e incontro con il mondo intero, prima ancora che con la città e la comunità goriziana. L'essere chiesa che si riconosce nella propria chiesa, in un tempio amato e riconosciuto frutto della passione e dell'impegno dei padri, ha oggi questa valenza che non mette in secondo piano la dimensione locale – cioè l'essere di S. Rocco – ma anzi la valorizza e la inserisce nel contesto che le è più proprio, cioè l'essere segno di un amore donato per il Regno di Dio.

Tra gli effetti della profonda mutazione in atto, questo primo è essenziale: insieme alla esigenza di una fede adulta e ripensata alla luce della ragione e soprattutto della libertà e responsabilità, si impone il recupero di questa appartenenza alla comunità umana e ai destini dell'umanità tutta. Esperienza di mondialità e di universalità che certo si realizza nel particolare – cioè a S. Rocco – per la maggioranza ma che riscopre se stessa nell'aprirsi e donarsi, senza confini. Va recuperata inoltre l'esigenza di un maggiore radicamento nella memoria e nelle radici della comunità: non si tratta di chiudersi in tradizionalismi e tantomeno in atteggiamenti di localismo esasperato, quanto invece di far rivivere dentro ad un contesto mutato spinte e valori che bene esprimano l'attaccamento ad una fede restituita alla sua genuinità, ad una appartenenza che si apre al mondo intero, ad una carità che non conosce restringimenti, ad una cultura che fa della diversità una ricchezza ed una opportunità.

Le celebrazioni «cinquecentesche» non potranno non essere anche un appello per una fede meno intimistica e più «politica» cioè proiettata nella vita

delle persone e dell'umanità: hanno il compito di mettere a fuoco questa sfida e di trovare punti di convergenza su «nuovi modelli» di rapporto tra chiesa e persona, chiesa e comunità. Ogni autentica conservazione porta all'allargamento (non solo all'assorbimento) di esperienze e di impegni; richiede una non formale adesione alla tradizione e alle sue caratteristiche che hanno il loro punto di forza appunto nella fede intesa come dono e legge interpretativa dell'esistenza, criterio di azione e di testimonianza. La ricerca – come del resto è noto dalla riflessione teologica e pastorale – passa attraverso la rimotivazione della esperienza umana dentro ad un contesto nel quale si accenda una nuova sintesi tra sacro e profano, superando i separatismi di ieri (e di oggi); si modifichi il rapporto tra persona e comunità valorizzando prima di tutto la corresponsabilità e la libera partecipazione; faccia crescere il senso di comunione di una comunità dove non si persegua mai la omologazione ma invece si sviluppino scelte diversificate. In altre parole, si tratta di dare vita ad un cristianesimo che di nuovo abbia la valenza pubblica (se non si preferisce «politica») e che si espanda dentro alla società non per occuparla ma per servirla; di mettere in movimento a riferimenti non più magici ma che sappiano creare nella persona la voglia di una incarnazione nella gioia e nella festa e non nei sacrifici e nelle sofferenze; di accendere una solidarietà capace di coniugare professionalità insieme ad un'alta qualità dei rapporti e delle relazioni.

Anche con questo numero, che in parte «celebra» il giubileo della chiesa, diamo un contributo fattivo alla crescita della comunità borghigiana. Un punto che si colloca nel rispetto di una storia centenaria per conservarla innovandola.

Renzo Boscarol



Trent'anni parroco a San Rocco

a cura di R.B.

Trent'anni parroco a S. Rocco: un'esperienza singolare per tutti, in particolare per un sacerdote e per un parroco che ha avuto l'avventura di vivere la sua vita e il suo ministero pastorale in un tempo caratterizzato dalla velocità delle trasformazioni e dall'evento centrale della quarta parte del secolo, il Concilio.

Mutamenti epocali per una trasformazione che tocca ciascuno, le comunità cristiane in primo luogo ma anche la società goriziana: una storia rinnovata sembra iscriversi all'interno della propria vicenda quasi millenaria di una città e quella cinquecentocentaria della chiesa di S. Rocco, giunta quest'anno a ricordare 500 anni di vita.

Quale è stato il primo approccio nel 1967 per il neoparroco, don Ruggero Dipiazza originario di Aiello, sacerdote da nove anni, dopo otto anni di ministero all'oratorio del «Pastor Angelicus»? Lo chiediamo al sacerdote di oggi, parroco e direttore della Caritas.

«Non mi era tutto chiaro, ma sapevo che il Concilio offriva a tutti

spazi nuovi, apriva orizzonti più ampi. Dal «Pastor Angelicus», luogo di una ricca esperienza giovanile, di dialogo e di sperimentazione difficile sui temi impegnativi dell'etica, della politica, dell'ecclesiologia, della liturgia, giungevo a S. Rocco. Ai miei occhi essa appariva una parrocchia affondata nelle radici, sicura nella propria identità e nella certezza del catechismo.

Mi meravigliavano le citazioni teologiche di alcune anziane, pronte a dichiarare e spiegare la verginità della Madonna prima durante e dopo il parto, secondo la più dotta e tradizionale mariologia e insieme fortemente preoccupate della «salvezza» del loro parroco ritenuto protestante, da accendere in chiesa un cero davanti alla Madonna, per la conversione del sacerdote.

Il Concilio aveva tanto da dare e da dire di nuovo. La prima preoccupazione era volta specialmente verso un diverso modo di interpretare la vita parrocchiale, che doveva strutturarsi comunitariamente nel relazionare

tra le persone, nel celebrare l'eucarestia e non il precetto, nel vivere l'ethos della comunione, nell'aprire la casa e l'oratorio alle persone in difficoltà».

In ogni caso non deve essersi trattato di una «immersione» facile. Quale il dato della riflessione oltre a quello della «memoria» su tale esperienza?

«L'immersione nel Borgo proponeva al sacerdote e alla gente un costante rapporto e raccordo con la tradizione, costantemente richiamata. Il riferimento è alla «tradizione», come dimensione più sottesa e sotterranea, più che alle tradizioni ormai quasi del tutto dissolte. Nell'humus «tradizionale» si incontravano le radici ortolane di una minoranza, i riferimenti religiosi e devozionali di una parte della parrocchia, l'orgoglio di appartenere alla storia di una entità «autoctona» ed autonoma nei confronti prima di tutto della città.

Arrivare a S. Rocco e percepire la domanda di indipendenza e di autonomia è stato veramente un tutt'uno.

Più difficile fu riscontrare che, a questa esigenza di identità con l'esterno corrispondeva un arroccamento su se stessi che pretendeva di «legare» anche il nuovo parroco».

E allora cosa fare, soprattutto quali strade scegliere e perseguire coraggiosamente nella consapevolezza di riandare ai fondamenti della esperienza della fede e della prassi pastorale?

«Una risposta non semplice. Innanzitutto si è trattato di promuovere un'azione capace di far crescere in tutte le componenti della comunità, forte delle proprie convinzioni e tradizioni, che la parrocchia è sostanzialmente una comunità di persone e tale va conside-

rata in ogni momento piuttosto che una struttura burocratico-sociale da onorare con formale precisione.

Insieme a questa opera, anche alla luce di quanto la chiesa diocesana del tempo tentava di realizzare promuovendo una pastorale incentrata appunto sulla comunione, si è tentato di puntare tutto su «crescere e camminare insieme», proponendo nuovi itinerari di formazione con riferimento al rapporto fede-vita (e non pratica religiosa) e con riferimento alla comune vocazione battesimale che rende tutti responsabili e missionari. Alla sottolineatura della dimensione laicale e del ruolo dei laici cristiani, corrispondeva

la promozione delle competenze dei laici, del volontariato e la riscoperta di un modo nuovo di fare «cultura». Un modo specifico di fare cultura è stato in quel tempo la messa in pratica dell'accoglienza (anche in canonica con Romano B.) e dell'ospitalità alle prime esperienze del Centro addestramento disabili: due esperienze per esprimere insieme la scelta degli ultimi e l'apertura delle proprie case agli altri, soprattutto ai più bisognosi».

A quale esperienza si deve fare riferimento? L'interrogativo è giustificato dalle iniziative innovative di quegli anni.

«Alla domanda di "cultura", la comunità di S. Rocco rispose in modi diversi: la costituzione del gruppo "don Primo Mazzolari", la promozione del Centro tradizioni popolari per la conservazione e la promozione della cultura del borgo e la salvaguardia della sua storia.

Due iniziative, diverse, ma motivate da un'unica idea-forza: quella di rendere viva ed operante la dimensione profetica assicurando anche un ampio rinnovamento legato a nuove domande ed esigenze; in secondo luogo appariva decisivo legare di nuovo fede ed impegno culturale, fuori dagli schematismi e dalle deleghe anche politiche, ritenute insufficienti perché non abbastanza responsabilizzanti.

Insieme con queste proposte, prendevano la strada della attuazione l'introduzione del gruppo catechisti per la formazione non solo indirizzata ai sacramenti della iniziazione cristiana, ma anche le iniziative caritative del gruppo insieme, il canto corale della vecchia cantoria e della nuova (coro Ufici e poi Ars musica), la polisportiva Sanrocchese, gli appuntamenti culturali aperti a tutta la città e il rinnovamento di «tradizioni» fondamentali come la Messa e la processione del Resurrexit e la festa di S. Rocco. Nasceva anche un giornalino, che usciva tre volte all'anno ponendosi e proponendo interrogativi e domande, al quale faceva eco ogni settimana «Mattone su mattone» che resta insieme il diario e la memoria di tante iniziative e proposte.



15 ottobre 1967: don Ruggero Dipiazza accolto dalla comunità di San Rocco. (Foto Altran).

Con il riproporsi dei gruppi per la formazione – con diversi itinerari – dei giovani soprattutto, si esprimeva la scelta di cammini formativi molto innovativi e legati soprattutto all'ambiente, al borgo. Un'opera non facile e, qualche volta, misconosciuta. Cresceva la domanda di un luogo estivo di formazione e di incontro e si pensò all'associazione turismo e cultura e alla casa «Mons. Pietro Cocolin» a Malborghetto ed a nuovi tentativi di approccio culturale».

Questo nuovo ultimo capitolo è contraddistinto da scelte indicative anche di un tempo culturalmente modificato nelle attese e nei bisogni. Quale è il senso generale di tale impegno?

«Va segnalato, primo fra tutti il premio San Rocco con la rivista Borc San Roc. Un altro capitolo per mettere in primo piano, anche di fronte alla città, persone soprattutto o istituzioni che hanno promosso la cultura in città ed in Provincia. La rivista con il suo nono numero ha raccolto parti significative della storia del borgo, ha offerto testi anche in friulano, da un contributo a motivare e rinnovare le tradizioni. Senza dubbio la fatica di ripercorrere le strade della storia e della vita borghigiana può apparire modesta, invece rappresenta l'opportunità di motivare con precisi contenuti culturali il vuoto di riferimento che ci attornia».

Un capitolo della storia di San Rocco è costituito anche da un modo particolare di rapportarsi con i temi della missione e della collaborazione con il Terzo mondo. In quale modo?

«Agli inizi degli anni settanta, parallelamente alla diocesi, abbiamo scelto di vivere in proprio il legame con una giovane chiesa africana, adottandone un figlio per camminare con lui verso il sacerdozio. Questa scelta ha avuto il sostegno dell'intera comunità che ha sviluppato diverse iniziative attorno alla vita e agli impegni pastorali di don Giuliano. Chiamato a reggere una chiesa locale come vescovo, l'impegno di condivisione della parrocchia – insieme an-



Monsignor Giuliano Kouto celebra per la prima volta da vescovo con la comunità che lo ha adottato. (Foto Bumbaca).

che alla diocesi – è diventato più intenso con la costituzione della associazione "Amici del Togo" un modo per proseguire un cammino di missione che riguarda tutti e ciascuno».

Come è cambiata la comunità di S. Rocco?

«La velocità dei mutamenti è sotto gli occhi di tutti: soffriamo di tutte le situazioni socio-culturali note alla sociologia (bassa natalità, forte invecchiamento, riduzione di presenze fisiche, individualismo e crisi di identità); il borgo tende a perdere alcune caratteristiche ed essere omologato in un contesto cittadino caratterizzato dalla incertezza e mancanza di riferimenti. Si fa però strada la domanda di una autenticità di vivere la fede che deve trovare motivo di approfondimento e di sostegno; la stessa ricerca di nuovi punti di incontro e di riconoscimento, passa attraverso una lettura più approfondita della esperienza di fede e della potenzialità della tradizione.

La domanda di autenticità, quando sostenuta da coraggiose risposte che responsabilizzano le persone rendendole capaci di rispondere in prima persona, è già una strada da percorrere».

Infine, buttiamo lo sguardo, ed il cuore in avanti, per tentare di indivi-

duare qualche prospettiva e qualche ipotesi di lavoro, tenendo conto anche dell'allargamento delle tue esperienze.

«I «tempi», non occorre dirlo, sono assolutamente mutati. Un vero cambiamento di prospettive culturali e quasi di civiltà. L'esperienza di contatto con tante situazioni di bisogno e di disumanità, fatte in questi ultimi anni, inducono a guardare alla missione della chiesa con speranza: ho potuto verificare di persona il bene che viene compiuto e la carità vissuta ma anche la fantasia e la profezia di tante iniziative.

Va recuperata, dunque, e utilizzata con grande decisione la determinazione di mettere al primo posto una rinnovata opera di evangelizzazione: nuova non nei contenuti, ma piuttosto nella capacità di curvare sulle sofferenze dell'umanità leggendole alla luce del vangelo della carità. Sarà il Sinodo della nostra comunità.–

Inoltre, esiste una responsabilità del borgo e della comunità di S. Rocco nei riguardi della città: si impone per tutti uno slancio di corresponsabilità per il bene comune ed anche una iniezione di speranza, la speranza che non delude».

Ricordo di un amico



La vita del Borgo è fatta di amicizie e di affetti, oltre che di motivi diversi di riconoscimento e di incontro, di lavoro e di impegno. L'amicizia ed il sentirsi parte di una comunità resta il valore preminente e pregnante di una storia nella quale si entra certo per cooptazione ma soprattutto per condivisione del medesimo modo di essere. Quando poi questa amicizia si approfondisce e diventa vincolo crea legami e stabilisce impegni fino alla condivisione. Il sen. Darko Bratina, uomo di studi e fine politico, innamorato della città e della gente, ha trascorso in amicizia e fraternità le ultime ore della sua vita conclusasi martedì 23 settembre '97. Uno dei tanti, ma un amico. La foto lo ritrae nelle prime ore del pomeriggio di domenica 21 settembre. È l'immagine che vogliamo conservare di lui e della sua opera: una piena serenità preziosa e una viva cordialità. Il saluto che in tanti gli hanno espresso nella liturgia di commiato nella chiesa di san Rocco - presente il presidente del Senato on. Mancino - è stata una conferma della stima e un motivo in più per ringraziarlo della sua amicizia. (Foto Olivia Averso Pellis).



I principali dipinti nella chiesa di San Rocco

Sergio Tavano

Sapendo delle alterazioni e manomissioni che in gran numero subì nel corso dei secoli il corredo liturgico della chiesa di San Rocco di Gorizia, sorprende in modo gradevole rintracciarvi ugualmente alcune tele antiche, senza dubbio degne di studio.

Non rimangono tracce di alcune delle immagini che si veneravano un tempo in questa chiesa; va inoltre osservato che ci sono stati non pochi cambiamenti nelle stesse intitolazioni degli altari. Dalla visita compiuta da Carlo Michele d'Attems il 12 ottobre 1750 (*Atti delle visite pastorali negli arcidiaconati di Gorizia, Tolmino e Duino*, ISSR, Gorizia, 1994, p. 10) risulta che due erano gli altari laterali, probabilmente soltanto nella navata, e che uno era dedicato a San Giacomo, mentre l'altro era dedicato a San Cristoforo, dedicazione assai rara e fino a tutto il medioevo limitata agli esterni delle chiese.

Nel suo manoscritto (*Le chiese di Gorizia illustrate*) risalente agli anni fra il 1879 e il 1891, Giuseppe Floreano Formentini fa sapere che San Cristoforo era venerato sull'alta-

re di destra ma assieme ai Santi Sebastiano, Elisabetta e allo stesso Rocco. L'accostamento dei santi non è senza significato e può far pensare a un'opera anche più antica della pala dell'altare maggiore con i santi Rocco, Sebastiano e Agostino in preghiera verso la Madonna: è strano infatti che lo stesso San Rocco sia proposto in due pale della stessa chiesa. Forse per questo la tradizione circoscriveva l'interesse, nel caso del quadro perduto, al solo San Cristoforo. Di questa tela il Formentini dice che era opera di «mediocre pennello».

Sull'altare di sinistra il Formentini vide non più una pala con San Giacomo ma l'effigie di *Santa Lucia* e la disse «donata alla chiesa dalla famiglia reale francese»: se questa notizia è fondata, la pala doveva risalire agli anni trenta o quaranta del secolo scorso: è possibile che la devozione popolare si rivolgesse già a Santa Lucia, com'è rimasto nella tradizione, ma è anche credibile che sia stata questa stessa aggiunta «francese» a introdurre tale devozione.

Ora sui due altari laterali della navata, ma anche su quello di fronte a

destra, ci sono immagini veramente generiche e «mediocri».

La pala dell'altare maggiore

Campeggia ancora dietro all'altare maggiore la pala principale in cui sono effigiati i santi Sebastiano e Rocco che, affiancati da Sant'Agostino, sono dominati dalla Vergine che, in un tripudio di angeli, reca sulle ginocchia il Bambino. L'iconografia non lascia grandi incertezze e così l'impianto senza dubbio tardomanieristico, in talune gonfiezze, specialmente nelle figure superiori ma anche nelle pose studiate dei tre santi (fig. 1).

Qui appaiono ancora abbinati i due santi che furono invocati contro la peste, in particolar modo contro le piaghe prodotte dalla peste: è noto che San Rocco subentrò a San Sebastiano fra Quattro e Cinquecento; non è raro che luoghi di culto dedicati a San Sebastiano abbiano avuto una nuova intitolazione a seguito della maggior «fortuna» di San Rocco: il fenomeno è ben riscontrabile, per esempio, a Turriaco.

Meno chiaro è il significato della presenza di Sant'Agostino: che sia effigiato il vescovo d'Ipbona risulta dalla tradizione locale, dal pastorale e dal libro (manca il cuore con la fiamma) ma anche dall'inconsueta sovrapposizione del piviale all'abito proprio degli agostiniani, con una mantelletta nera sopra l'abito bianco: quest'abito fu in uso fino a tutto il Quattrocento e perciò il pittore usò intenzionalmente un modello che sapeva antico. È tuttavia legittimo il dubbio che, trattandosi di una chiesa votiva per chiedere

aiuto contro la peste, il vescovo «aggiunto» potesse essere San Carlo Borromeo, se non si sapesse che l'iconografia di questo santo ha normalmente altri connotati, sia nella fisionomia (in modo speciale nel naso adunco), sia nell'abito che di solito presenta la foggia cardinalizia.

Non è certo che il quadro fosse eseguito proprio per la chiesa del Borgo San Rocco di Gorizia: l'intrusione di Sant'Agostino potrebbe orientare verso un'altra provenienza e far pensare a un reimpiego fors'anche

tardivo. La notizia più antica sulla tela pare ora essere quella del restauro a cui questa fu sottoposta da parte di Johann Michael Lichtenreiter, noto pittore bavarese, divenuto goriziano anche per la sua residenza in San Rocco dal 1737 (1); questo restauro, che verosimilmente indurì e appesantì le ombre e le tinte, fu eseguito nel 1769 (2); una svista, che risale più al Della Bona (3) che al Morelli (4) e che fu seguita dal Formentini (5) e dallo stesso Bozzi (6), anticipò il restauro al 1669. E però da ricordare che l'anno precedente, nel 1768, Giovanni de Sembler aveva avviato alcune pratiche per l'istituzione della curazia di San Rocco (7); si deve credere che quelle operazioni comprendessero anche l'acquisto d'una pala dignitosa da parte del Sembler stesso (8).

Che l'opera sia di fattura veneta dei primi decenni del Seicento piuttosto che della fine del Cinquecento risulta con una certa evidenza: già il Formentini aveva suggerito il nome di Palma, intendendo Palma di Giovane, cioè Jacopo Negretti (1544-1628), ma il Bozzi (9) sciolse l'indicazione palmesca con Palma il Vecchio (1480-1528), zio del più prolifico omonimo; anche il Moschetti (10), pur ammettendo che l'opera sia di «scuola veneziana», fu indotto ad anticipare la cronologia «sulla metà del '500».

Le attribuzioni, dopo qualche incertezza non irragionevole sul Padovanino (11), si sono volte a preferire Palma il Giovane o a propendere per la scia, del resto molto seguita, di questo pittore, come lasciano credere talune convenzioni formali alquanto rigide e fortunate insieme. C'è chi, per la scarsa concitazione e per le «figure classicamente atteggiare», rimanda l'opera all'«ambiente del Padovanino, che conservò sempre una predilezione per il primo Tiziano» (12); c'è poi chi inserisce la tela in un gruppo alquanto nutrito di tele che nel Goriziano riflettono bene agli inizi del Seicento le suggestioni di Palma il Giovane: a Gorizia, nel Castello, in Duomo (13) e in Santo Spirito (14), a Giassico (15) e altrove (16) e infine chi, pur avvertendovi l'ambiente di Palma il Giovane, richiama l'attenzione sui «caratteri eventualmente annacquati o involgariti da artefici locali» (17).

Confronti con la pressoché sterminata produzione palmesca, abba-



Fig. 1 - Gorizia (S. Rocco): *La Madonna con i Santi Sebastiano, Rocco e Agostino.*

stanza facili e istruttivi tanto dal punto di vista iconografico, incominciando dalla raggiera di angeli attorno alla Madonna (18), quanto dal punto di vista formale (19), avviano a concludere per un'attribuzione dell'opera fors'anche al terzo decennio del Seicento o a un'esecuzione non tanto disinvolta rispetto alle opere autografe di Palma, quantunque, come si è detto, non poco della pesantezza sia da riferire al restauro.

Nella scritta (20), tracciata presumibilmente dallo stesso Lichtenreiter sul libro ai piedi di Sant'Agostino, si dice che l'opera di restauro fu eseguita *post centum quadraginta pluresque annos*, e centoquaranta e più anni prima del 1769 rimandano agli anni venti del Seicento: dal momento però che questa notizia non fu derivata da un'analisi storico-formale, si deve pensare che esistessero altri indizi relativi all'esecuzione della tela: o c'era una data sulla tela stessa, cosa improbabile pur potendo il dipinto essere stato ridotto in larghezza, oppure allora si conosceva un documento che rimandava ai primi anni venti del Seicento, a una chiesa antecedente al 1637 (21).

Un'epidemia di peste si era avuta proprio nel 1623 (22) e nello stesso anno fu innalzata a Canale una colonna in onore dei Santi Rocco e Sebastiano (23). Non è escluso che, dandosi per certa la costruzione della chiesa (o l'inizio dei lavori) nel 1623, si attribuisse a quella data anche l'esecuzione del quadro, che in ogni caso non risulta incoerente.

Una nuova ricognizione sulla scritta permette di correggere le due letture finora in uso: quella proposta dal Della Bona la faceva iniziare con un *Inata*, che sarebbe semmai da sostituire con *inita*, e quella del Cossar proponeva *Rinata*, che semmai doveva suonare *renata* (da *renascor*). In realtà si legge *Minata*, con il participio passato di *minari*, in senso intransitivo (o *minante*). Inoltre nella seconda riga si deve leggere *depictae* (concordato con *immaginis*) e non *depicta*: l'errore è facilmente attribuibile a chi nella quarta riga scrive (o copia) *ierosolimitaus* anziché *hierosolimitanus* o, più semplificato, *ierosolimitanus*.

Minata Ruina Huius Prodigiosae Immaginis S. Rochi / Depictae post Centum quadraginta. Pluresque annos

Restaurare / Fecit Illmus D. Ioannes Andreas Lib: Bar de Sembler Eques Ierosol - / imitatus Ssmi Sepulchri D.N.I.C. Iurisdicens S. Rochi à / Ioanne Michaelie Liechtenreit Pictore e S. Rocho Mense Aprilis (?) Anno / M.D. CCLXIX. («Correndosi il rischio della perdita di questa miracolosa immagine dipinta di San Rocco, dopo centoquarant'anni e più l'illustrissimo Signor Giovanni Andrea libero barone di Sembler, cavaliere gerosolimitano del Santo Sepolcro di N.S.G.C., giurisdicente di San Rocco, l'ha fatta restaurare da Giovanni Michele Lichtenreit, pittore di San Rocco, nel mese d'aprile dell'anno 1769»).

È notevole, fra l'altro che qui ricorra la forma Lichtenreit, che dev'essere giudicata la più vicina all'originale, come propone, sia pure con una leggera variante, la pala del secondo altare di sinistra della chiesa di Sant'Ignazio, con la firma di «Franz Lichtenreit».

Il committente del restauro è Giovanni Andrea de Sembler, fra l'altro giurisdicente di San Rocco, che visse sulla metà del Settecento: il Della Bona lo confuse con Giulio Andrea de Sembler, capitano di Plezzo nella seconda metà del Seicento (24) e di conseguenza sostituì la data del 1769 con quella del 1669.

L'Ultima Cena

Poco nota, tanto che dovrebbe dirsi inedita, è un'altra tela conserva-

ta nella chiesa di San Rocco: si trova sulla sinistra all'interno del presbitero e rappresenta l'*Ultima cena*, un tema consueto fra medioevo e rinascimento ma più frequente nello spirito della controriforma in funzione anti-luterana.

La scena appare alquanto affollata e quindi con poco respiro spaziale, essendo appena intuibile l'architettura di fondo e riducendosi la spazialità a pochi elementi collocati in primo piano, resi più evidenti, oltre che per la loro luce metallica, perché la scena è colta dal basso (fig. 2).

I tipi fisionomici si debbono dire stereotipati e addirittura melensi, salvo che nella figura di Giuda, descritta con un'attenzione puntuale e in certo senso anche arguta. Le tinte, variate negli abiti, rivelano una morbidezza di tipo veneto e non sono contrastate dalle zone d'ombra se non in rapporto con lo sfondo. Si è pensato (25) a un pittore genovese che poteva essere stato attratto da orientamenti veneziani: ma la chiarezza delle tinte potrebbe far pensare anche a un processo inverso, cioè a un'incidenza esterna, non necessariamente genovese (lo Strozzi giunse a Venezia troppo tardi), e più ragionevolmente alle convenzioni dei Bassaneschi, di Francesco, di Gerolamo oppure di Leandro da Ponte, tutti più o meno indulgenti verso una concitazione artefatta e al ricorso di pennellate quasi meccaniche (26): la *Cena* di Jacopo Bassano, ora nella Galleria Borghese di Roma,



Fig. 2 - Gorizia (S. Rocco): *Ultima cena*

anticipò con efficacia soluzioni che avrebbero avuto seguito nel primo Seicento (27). Tra i da Bassano e il Carneo sarebbe propenso a collocare quest' *Ultima cena* anche il Bergamini (28).

Quanto poi a incroci e confusioni possibili, si ricorda che lo stesso Palma il Giovane conobbe il Barocci e talora si ispirò ai suoi modi, che qui sembrano echeggiati in taluni volgarizzamenti, che peraltro non sono molto diversi dalle soluzioni di tanti pittori dell'area culturalmente veneta sugli inizi del Seicento: si pensi a Maffeo da Verona o a Matteo Ponzone.

La Via Crucis

Non è il caso di riprendere l'analisi delle quattordici stazioni della *Via Crucis* di Antonio Paroli (fig. 3-4), già attentamente studiate e pubblicate da Ferdinand Šerbelj nel 1996 (29): sono documenti, fors'anche patetici (30), di proposte figurative utili e care alla devozione popolare (31) e in tal senso le soluzioni del Paroli, forse più inevitabili che studiate a mente fredda, corrispondono appunto a quel tipo di esigenze e trovano facile aiuto in modelli grafici (32).

È il caso di ricordare che questa *Via Crucis*, dipinta attorno al 1750 o poco dopo, non era destinata alla chiesa di San Rocco, bensì ad altra chiesa da cui era stata trasferita in San Carlo: a San Rocco però risulta che nella seconda metà dell'Ottocento

erano ospitati alcuni degli «emblematici dei vecchi stalli del coro (del Duomo) conservati in parte nella sagrestia del capitolo e parte nel coro della chiesa di S. Rocco» (33): l'alienazione, riprovevole in sommo grado, seguì nel 1959 e riguardò sei tele (fig. 5), che dovevano essere quelle già esposte nella mostra del 1956 (34). Non è però del tutto chiaro se questa dispersione riguardasse gli esemplari di San Rocco o quelli del Duomo, benché sia da pensare piuttosto alla prima ipotesi (35).

Santa Filomena

C'è infine nella chiesa di San Rocco un'ultima pala d'altare che risulta quasi inedita ma che presenta non piccoli motivi d'interesse: è la tela di *Santa Filomena* che è inserita sull'altare di sinistra rispetto al presbiterio (fig. 6).

La pala è stata ricordata dal Cossar (36) che ha letto la firma di «Joh. Rauzi» e la data «838»; egli però la confuse con la ricordata (e perduta) tela di *Santa Lucia* che si diceva donata dalla famiglia reale di Francia.

La pittura rivela immediatamente una dipendenza da modelli tardo-neoclassici con tendenza verso un generico purismo: lo fanno capire talune analogie con le gamme cromatiche, chiare e zuccherose, care anche a pittori italiani, da Lotti a Mainardi e al Mussini. Le tinte sono mosse volutamente in contrasto con l'opacità dell'urna in legno e dell'ambiente che vuole alludere



Fig. 5 - Firenze (Proprietà privata): Benedetto XIV istituisce l'arcidiocesi di Gorizia (1752).

alle catacombe. Non tanto sullo sfondo si avverte una dipendenza, sia pure accademica, dai Nazareni (37) e in modo speciale da Friedrich Overbeck e da Joseph Fürich, ma anche da Leopold Kupelwieser che proprio il Rauzi studiò e addirittura copiò nella chiesa dei Domenicani di Vienna nel 1839, e cioè l'anno dopo del lavoro goriziano (38).

Com'è noto, i Nazareni vollero reagire all'orientamento del neoclassicismo tedesco, fautore di forme oggettivamente e classicamente precise e perfette, e vollero introdurre un'attenzione preferenziale al «sentimento», e anzitutto al sentimento religioso, avviando in tal modo l'arte sacra verso le sdolcinatelle degli atteggiamenti e delle espressioni, propense a un languore morbido e stereotipato. Da ciò derivò la grande fortuna delle immagini sacre e anzitutto dei «santini» della fine del secolo, che persiste fino ai nostri giorni. È uno dei fenomeni che accompagnò la divaricazio-



Fig. 3-4 - Gorizia (S. Rocco): A. Paroli. Due stazioni della *Via Crucis*.

ne fra arte sacra (o religiosa, ma è un'altra cosa) e sviluppo storico delle arti, da cui la Chiesa ha finito per allontanarsi, tradendo una storia d'un millennio e mezzo. I Nazareni si richiamarono al Quattrocento, bilanciandosi fra tardo-gotico e bizantino e vedendo in queste culture pittoriche le punte più alte dell'arte squisitamente cristiana; essi preferirono il Beato Angelico o il Perugino a Raffaello, troppo «pagano», e si affidarono a concezioni elementari, sia dal punto di vista cromatico, sia in senso calligrafico e lineare, riducendo al massimo il chiaroscuro, e perciò l'evidenza dei volumi, e ripetendo pedissequamente taluni stilemi, come qui lo svolazzo delle vesti angeliche.

È proprio ciò che si legge nella pittura del Rauzi, non ancora corretta dall'eclettismo storicistico, che avrebbe preferito oscillare fra rinascimento e barocco (39). Il pittore ungherese fu attivo in prevalenza a Vienna almeno fino al 1869; la tela goriziana appartiene alla sua prima maniera (40).

La pala di *Santa Filomena* presenta però un'altra serie d'aspetti molto importanti riguardo all'iconografia e all'identità della stessa figura femminile, che corrisponde a una santa Filomena, vergine e martire, entrata nella venerazione per un errore di lettura e d'interpretazione del 1802: in quell'anno infatti fu trovata nel cimitero di Priscilla un'epigrafe dipinta su tre tegole in cotto, che celavano uno scheletro che fu immediatamente attribuito a una giovane martire dell'età di Diocleziano. Le tre lastre erano in realtà fuori posto ed erano già state impiegate in una tomba diversa e più antica. Ricostruendo la scritta, questa suonava PAX TECVM FILV-MENA. Le lettere erano accompagnate e intercalate da segni o simboli: erano ancore, palmette e interpunzioni, che furono giudicate pertinenti al martirio d'una santa Filomena, che martire non fu, sia perché a Roma non c'è alcuna notizia in merito, sia perché la stessa formula epigrafica (*pax tecum*) non è connessa a un culto propriamente martiriale.

Una terziaria domenicana disse allora d'aver avuto una visione col martirio d'una vergine Filomena, che sarebbe stata flagellata, gettata in un corso d'acqua da cui sarebbe stata li-

berata per la rottura dell'ancora e infine decapitata. Il racconto utilizzava un'interpretazione fantasiosa dei segni epigrafici: l'hedera distinguens (giudicata un giglio), il rametto (palma del martirio), l'ancora e così via. A ciò si aggiunsero particolari romanzeschi sul comportamento di Diocleziano e sulla famiglia di Filomena, che sarebbe stata di stirpe regale (di Grecia!). Un'ampolla, trovata nella tomba e ritenuta colma di sangue, conteneva invece, com'era normale, gli aromi consueti.

A queste «rivelazioni», che risalgono al 1833, seguì una crescente fama fra il 1835 e il 1837, con l'attribuzione di non pochi miracoli, che avrebbero riguardato lo stesso curato d'Ars e più tardi Pio IX. Santa Filomena entrò nel calendario l'11 agosto.

Benché si alzassero talune voci discordi (lo stesso Gioachino Belli compose quattro sonetti contro questa «invenzione»), la questione fu sottoposta a un'analisi criticamente seria appena alla fine dell'Ottocento (41).

Si conoscono alcuni altri quadri pregevoli con la figura di Santa Filomena, per rimanere vicini, a Venezia (chiesa di San Martino: opera di C. Dusi, 1834), a Tricesimo, opera di Filippo Giuseppini (42) e a Trieste, sempre dello stesso Giuseppini (43). Mentre le due tele del Giuseppini descrivono due momenti del martirio di Santa Filomena, col rifiuto da parte della giovane dei preziosi inviati da Diocleziano e con la sua morte per dissanguamento, la tela di San Rocco appare tutta mirata a mettere in risalto i punti o dati principali del racconto

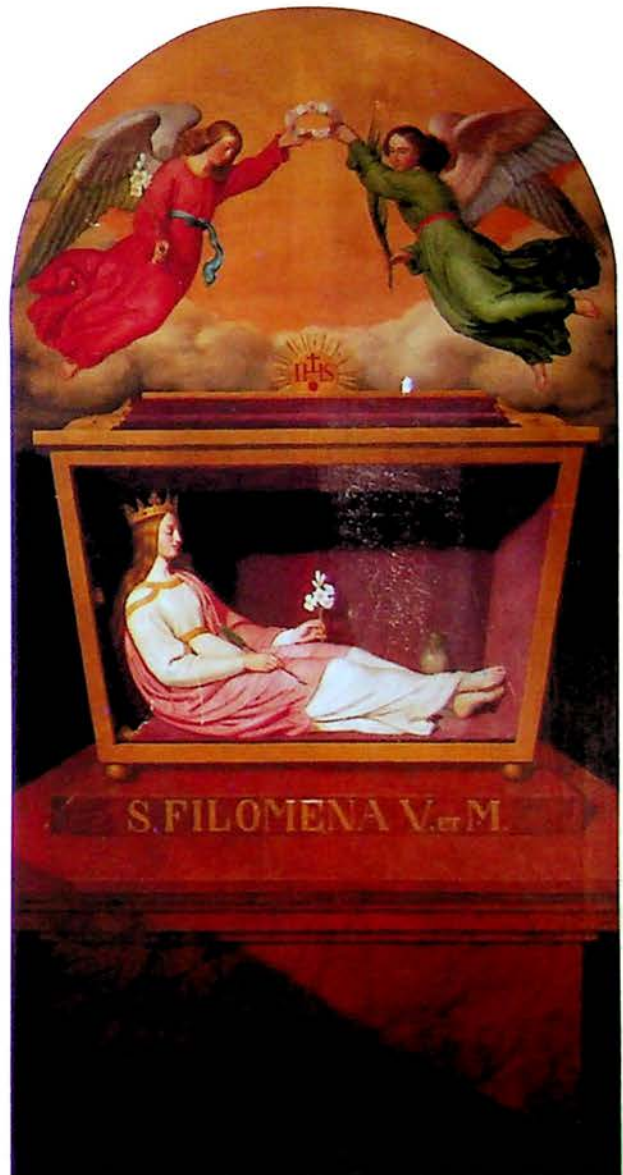


Fig. 6
Gorizia (S. Rocco):
S. Filomena
(J. Rauzi, 1838).

che si stava diffondendo: in alto compaiono gli angeli che recano una corona; quello di destra, indossante un abito verde, regge una palma e quello di sinistra, in rosso, regge un giglio; nell'urna lignea la giovane, più seduta che sdraiata e vestita di bianco, con profili in oro e con un mantello rosa.

appare coronata, non tanto come martire quanto perché creduta figlia di re.

Appena nel 1961 la Congregazione dei riti decise di togliere il nome di Filomena dal calendario liturgico. Che poi le siano stati attribuiti i benefici di vari miracoli non deve sorprendere se, come afferma un severo

archeologo quale Ippolito Delehaye (44), la fiducia nei santi è pur sempre un'attesa della grazia divina, che infine viene incontro alle preghiere per vie imprevedibili. Da ciò anche il senso del mantenimento d'un quadro e d'una venerazione ormai tradizionali e devozionalmente anche utili.

NOTE

1. A. Antonello, *Gli esordi goriziani di Johann Michael Lichtenreiter*, in *I Lichtenreiter nella Gorizia del Settecento*, Ed. d. Laguna, Mariano 1996, p. 19; cfr. V. Koršič-Zorn, *Janez Mihael Lichtenreiter (1705-1780)*, «Goriški letnik», 15-16, 1988-1989, p. 161.

2. R.M. Cossar, *Storia dell'arte e dell'artigianato a Gorizia*, Cosarini, Pordenone 1948, pp. 100-101.

3. *Osservazioni ed aggiunte sopra alcuni passi dell'Istoria della Contea di Gorizia di Carlo Morelli di Schönfeld*, Paternolli, Gorizia 1856, p. 164.

4. *Istoria della Contea di Gorizia*, II, Gorizia 1855, p. 172.

5. *La Contea di Gorizia illustrata dai suoi figli*, Prov. di Gorizia, Gorizia 1984, p. 93 (il lavoro originale risale agli anni 1879-1886).

6. C.L. Bozzi, *Gorizia e la provincia isontina*, E.P.T., Gorizia 1965, p. 138.

7. R.M. Cossar, *Cara, vecchia Gorizia*, L. Adamo, Gorizia 1981, p. 229; S. Tavano, *Una storia non marginale*, in «Borc San Roc», 1, 1989, pp. 9 ss.

8. R.M. Cossar, *Storia dell'arte*, cit., pp. 100-101.

9. C.L. Bozzi, *Gorizia*, cit., p. 138.

10. A. Moschetti, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezia nella guerra mondiale (MCMXV-MCMXVIII)*, Venezia 1932, pp. 435-436, fig. 371.

11. R.M. Cossar, *Storia dell'arte*, cit., pp. 100-101.

12. M. Malni Pascoletti, *Il Seicento e il Settecento nel Goriziano*, in *Enciclopedia monografica del Friuli-Venezia Giulia*, III/3, Udine 1980, pp. 1700, 1704; viene proposta per la chiesa e per il quadro una data prossima al 1637.

13. G. Bergamini, *Arte e artisti veneti nel Goriziano*, in *Cultura veneta nel Goriziano*, Ist. di st. sociale e religiosa, Gorizia 1993, pp. 186-187.

14. S. Tavano, *Gorizia: storia e arte*, Chiandetti, Reana d. R. 1986⁴, p. 147.

15. S. Tavano, A. e G. Bergamini, *Cormons: quindici secoli d'arte*, Ist. Enc. F.V.G., Udine 1975, pp. 106-108.

16. S. Tavano, *Gorizia*, cit., p. 10.

17. G. Bergamini, *Arte e artisti*, cit., p. 187; è noto che la monografia fondamentale sul Palma (S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Milano 1984) non riconosce alcuna presenza autenticamente palmesca nel Goriziano.

18. Cfr. la pala della chiesa di S. Marco a Milano, ora nel Museo di Brera (1618 ca): S. Mason Rinaldi, *Palma*, cit., cat. 151, fig. 710) o la pala della chiesa dei «Cappuccini» di Bergamo (1615-1620): *ibidem*, cat. 21, fig. 720; cfr. inoltre cat. 210, fig. 626; cat. 216, fig. 761 (1624; a Pontebba); cat. 600, fig. 685 (1620-1628).

19. I confronti essenziali sono proposti nella nota precedente.

20. R.M. Cossar, *Storia dell'arte*, cit., p. 101.

21. B. Staffuzza, *Qualche cenno storico sulla comunità di S. Rocco di Gorizia*, in «Studi goriziani», 45, 1977/II, pp. 113-118.

22. G.D. Della Bona, *Osservazioni*, cit., p. 164.

23. C. Morelli, *Istoria*, cit., II, p. 172. Anche il Formentini, nel manoscritto già citato (p. 22), dice che «i Goriziani nel 1623, per esser stati quasi miracolosamente preservati dalla peste, che tanta strage menò nei paesi limitrofi, decretarono la rifabbrica e l'ampiamiento di quell'oratorio» deciso nel 1497.

24. G.F. Formentini, *La contea*, cit., p. 42. Un altro restauro riguardò la tela nel 1928-1931: Leopoldo Perco, *pittore e restauratore: 1884-1955*, Gorizia 1972, pp. 67, 93-95. Si deve allo stesso Perco la decorazione della volta del presbitero che risale al 1925: *ibidem*, pp. 122, 129, 242.

25. S. Tavano, *Gorizia*, cit., p. 291. Il Formentini (*Le chiese di Gorizia illustrate*, 1879-1891, p. 24 del ms.) dice che la tela era collocata «al muro di sinistra della navata mediana» e che era «forse un Balestra, donato da Michele Culot». Può rivelarsi utile l'invito a guardare al Seicento inoltrato, più schiarito e accademico.

26. E. Arslan, *I Bassano*, Ceschina, Milano 1960, fig. 333.

27. *Ibidem*, p. 78, fig. 78.

28. G. Bergamini, *Arte e artisti*, cit., p. 188.

29. F. Šerbelj, *Antonio Paroli, 1688-1768*, Narodna galerija, Ljubljana 1996, pp. 73-77.

30. G. Bergamini, *Il Settecento in Friuli: un secolo d'oro, in Giambattista Tiepolo: forme e colori. La Pittura del Settecento in Friuli* (a c. di G. Bergamini), Electa, Milano 1996, p. 41, n. 32.

31. S. Tavano, *Antonio Paroli: un barocco singolare*, in «Iniziativa Isontina», 107, dic. 1996, pp. 14-23. Quanto a paralleli «austriaci», utili a capire il Paroli, sarà da aggiungere al Troger della chiesa trentina di San Francesco Saverio (*ibidem*, p. 17) più d'un particolare (e proprio gli angioletti) del *Transito di San Giuseppe* che nella medesima chiesa ha lasciato il trentino Carlo Gaudenzio Mignocchi (1700). È una concordan-

za in più con le suggestioni suscitate dalla pittura di Andrea Pozzo.

32. F. Šerbelj, *Paroli*, cit., p. 73.

33. G.F. Formentini, *I pittori goriziani*, in «Corriere di Gorizia», 28 marzo 1883; Id., *La Contea*, cit., p. 93.

34. *Il Settecento goriziano. Catalogo della mostra*, Amm. prov. di Gorizia, Gorizia 1956, p. 52.

35. R.M. Cossar, *Storia dell'arte*, cit., pp. 221-222; cfr. F. Šerbelj, *Paroli*, cit., pp. 69-70.

36. R.M. Cossar, *Storia dell'arte*, cit., p. 357. Incuriosisce alquanto il silenzio del Formentini (manoscritto citato) su questa tela di Santa Filomena: non è possibile che l'avesse scambiata con quella di Santa Lucia, la cui venerazione è ben radicata nel Borgo e la cui iconografia è nettamente diversa, a parte la grande scritta che distingue la tela di Santa Filomena.

37. *Die Nazarener*, Frankfurt a.M. 1977; *I Nazareni a Roma*, Roma 1981. Può essere utile il rimando a non pochi neonazareni, come quel più tardo Franz Attomer che dipinse le cappelle arcivescovili di Lubiana e di Gorizia: S. Tavano, *Linz-Lubiana-Gorizia. Il cardinale Missia e l'arte*, Ist. di st. soc. e rel. (Gorizia), Udine 1989.

38. C.v. Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich*, 25 (1873), pp. 69-70.

39. *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa* (H. von Hermann Fillitz), Künstlerhaus, Wien 1996.

40. Il quadro sarebbe stato bene se inserito nel catalogo *Ottocento di frontiera: Gorizia 1780-1850*, Electa, Milano 1995: non è l'unica assenza grave proprio perché il materiale considerato è per lo più non goriziano.

41. O. Marucchi, *Studio archeologico sulla celebre iscrizione di «Filomena» scoperta nel cimitero di Priscilla*, in «Buovo Bulletino di Archeologia cristiana», 12, 1906, pp. 253-300; D. Balboni, *Filomena*, in «Bibliotheca Sanctorum», V, 1964, coll. 796-800; *Inscriptioes christianae urbis Romae*, VIII, Città del Vaticano 1983, p. 386.

42. G. Bergamini-S. Tavano, *Storia dell'arte nel Friuli-Venezia Giulia*, Chiandetti, Reana d.R. 1984, p. 530.

43. *Dipinti del XIX e XX secolo*, catalogo Stadion, Trieste 1990, p. 102.

44. «Analecta Bollandiana», 44, 1946, 233.



I tessuti della chiesa di San Rocco

Marina Bellina

Osservando il patrimonio tessile in dotazione alla chiesa di San Rocco - patrimonio nel complesso abbastanza ricco, in cui si considerano i paramenti sacri per le funzioni, la biancheria per i celebranti, l'arredo per gli altari e la chiesa, gonfaloni e stendardi, abiti di confraternite, rivestimenti di statue ed altro - emerge con evidenza una prima considerazione importante: i manufatti conservati non comprendono pezzi relativamente molto antichi, se si esclude proprio la tonacella della scheda n. 1, realizzata con tessuti di recupero risalenti al XVIII secolo. Quasi tutti i manufatti sono stati realizzati tra l'Ottocento ed i primi decenni del Novecento.

A differenza di altre chiese di Gorizia, più rilevanti come grandezza ed importanza, ma certamente più recenti nella loro tradizione storica, quali la chiesa Metropolitana (1) e la chiesa gesuitica di Sant'Ignazio, nelle quali è dato osservare una documentazione più stratificata di manufatti tessili che offrono un ventaglio delle varie tipologie tecniche e stilistiche

che si sono succedute nelle diverse epoche almeno dagli ultimi 250 anni, la chiesa di San Rocco inaspettatamente non offre una ricca documentazione della produzione tessile storica che, o per lasciti o per acquisti o per commissioni, ogni chiesetta «antica», anche piccolissima, ma strettamente legata alla vita e alla cultura dei suoi fedeli, conserva.

Su spiegazioni di carattere più generale, quali le alienazioni volontarie (2) o la relativa importanza della chiesa nel contesto storico del passato, diventata parrocchiale solo in tempi più recenti (3), motivazioni per altro plausibili e anche convincenti, prevale una ragione di carattere concreto, per così dire, «materiale»: quella della distruzione e della dispersione conseguenti ai tragici eventi bellici che colpirono la chiesa durante il primo conflitto mondiale, ed in seguito ai quali verosimilmente si dovette cercare di rimpiazzare il perduto con nuovi manufatti.

Si deve concludere quindi che i tessili di San Rocco abbiano scarso valore storico?

Al contrario, una tale circostanza, apparentemente negativa, ha determinato invece la peculiarità di questo *corpus* di paramenti: semidistrutta, denudata dei suoi arredi, all'indomani della guerra la chiesa ha dovuto riparare arricchendosi di manufatti più recenti, procurandoseli in vari modi.

Ad esclusione di quelli acquistati negli ultimissimi decenni, di manifattura industriale ed uguali dappertutto, dai colori sgargianti e dai decori essenziali, recupero paleocristiano, alcuni furono «presi a prestito» o forniti da altre chiese. È questo il caso del paramento dorato decorato con motivi di spighe, datato a fine Ottocento, della manifattura Viennese Müller (1884) di Trento, probabilmente proveniente dal Duomo goriziano che ne conserva ancora più capi (4); oppure quello del piviale nero con motivo *a perpetuelle* (5), di locale manifattura artigianale, proveniente forse, con una certa verosimiglianza, dalla chiesa Metropolitana, che ne possiede dei capi in altre varianti di colore, o ancora della stessa tunicella della sche-

da 1, che impiega tessuti in parte uguali a quelli di paramenti conservati al Duomo.

Tutti gli altri pezzi sono frutto invece delle abilità manuali di fedeli sanroccare e di monache votate ai lavori di ricamo e cucito. Essi sono importanti testimonianze di quelle «attività donnesche», che annoverano insieme il ricamo, il taglio, il cucito, la pittura su stoffa, il fusello, l'intreccio a macramé, il filet, la confezione di piccoli decori e tant'altro, che le ragazze del quartiere imparavano frequentando la scuola popolare presso il convento delle Madri Orsoline (6), situato fino al primo dopoguerra non distante da San Rocco. Oltre la scuola del monastero, esistevano già dall'ultimo quarto dell'Ottocento le scuole comunali di economia domestica con corso di specializzazione in lavori femminili (7), e sempre in quegli anni tra Otto e Novecento alcune ragazze sanroccare acquisirono le tecniche raffinate di ricamo, dei «lavori di fino», frequentando i corsi delle Ancelle del Bambin Gesù, dette comunemente Spaun, dal nome della baronessa che per prima iniziò tale attività a Gorizia, divisa tra la confezione ed il ricamo di paramenti sacri destinati alle locali chiese, e la didattica (8). Si tratta soprattutto di lavori eseguiti ad «agopittura» (9), con l'impiego di sottili capi di seta colorata, abilmente condotti ed accostati per creare effetti di resa naturalistica di serti fiorati, immagini sacre e simboli ecclesiastici su vesti della Madonna, arredi di chiesa - come i cuscinetti della scheda 2 -; gonfalon - ne è un esempio il pannello della scheda 3 -, ex voto e testimonianze commemorative della vita laica e religiosa del quartiere (10). Inoltre non si devono dimenticare i lavori «in bianco» su camicie e biancheria, i pizzi, i ricami, che avevano bisogno di continua manutenzione, anche per le più semplici operazioni volte a conservare candidi ed inamidati i lunghi camicie per le funzioni. Alcuni di questi pizzi, eseguiti artigianalmente a fusello, dalle caratteristiche stilistiche proprie di gusto etnico, si veda come esempio il pizzo del camice della scheda 4, sono

un'importante documentazione di quell'attività domestica secondaria che veniva esercitata dalle donne di Idria e dell'Isontino per arrotondare i guadagni della famiglia e le cui opere erano destinate alle chiese periferiche.

In verità, ad esclusione proprio di quei pizzi eseguiti a tombolo, contraddistinti da stilemi adattati al gusto popolare e caratteristici di quest'area culturale, questi manufatti non possiedono delle peculiarità tecniche o di gusto proprie, che li distinguano ad esempio da analoghi lavori eseguiti in Italia o altrove in questo periodo, come era potuto accadere ad esempio fino a pochi decenni prima per i lavori delle Madri Orsoline (11). Ma siamo in un'epoca diversa, all'inizio del trionfo dell'industria meccanica che, anche in questo settore, inonda il mercato di prodotti di serie, di qualità più scadente, ma soprattutto limitati a pochi modelli o varianti, privi di una propria anima (e chi non ha sotto gli occhi quei paramenti di tessuto decorato a «ovuli» a forma di croce, immancabilmente viola e oro, o verdi e rossi, di fine Ottocento, che spuntano dagli armadi di tutte le sacrestie, o quei pizzi a finto filet con l'agnello pasquale reggente il vessillo?).

Per contrasto, di fronte a questa crescente «massificazione» che coinvolge tutto il fare umano, dal secondo Ottocento si riscoprono quelle attività artigianali e manuali nei diversi settori, dalla lavorazione del ferro ai marmi, dalla decorazione dei muri all'ebanisteria, alle attività femminili nello specifico, che raggiungono risultati di incredibile perizia tecnica. Manca però un adeguato rinnovamento stilistico, in sintesi, idee nuove; si attinge perciò al passato, agli stili, al recupero alquanto freddo e distaccato di modelli e moduli «storici» (il bizantino, il romano, il gotico, etc.). Accade così anche per quanto riguarda il ricamo ad esempio, o il merletto (lo stile Rinascimento); questo processo è inoltre facilitato dalla circolazione delle riviste, dei giornali o addirittura dei libri di lavori femminili, che tra Otto e Novecento, migliorata l'istruzione, entrano pressochè in

molte casi anche di ceti anche modesti (12).

Ecco allora come si spiega quella «mancanza di originalità» dei manufatti presi in esame a San Rocco, molto vicini ad analoghi lavori di chiese o case private vicine e lontane, e molto difficilmente attribuibili all'influenza di uno specifico laboratorio o scuola.

Perché allora dare tanta importanza a questi capi?

Indipendentemente dalla loro valenza artistica o tecnica, essi sono la testimonianza tangibile di una fede vissuta, partecipata, anche sacrificata nel lavoro comune, nel sacrificio, nella abnegazione, sono la prova concreta di quel forte legame sociale che univa la comunità civile alla sua chiesa, che era caratteristico delle piccole realtà periferiche o territoriali concluse e che spesso ora viene disatteso nel nome di un malinterpretato moderno individualismo.

È questa la ragione per non dimenticare il valore di tali opere, talvolta modeste, semplici, ma vere, e per rispettarle adeguatamente, tutelarle e andarne orgogliosi.

SCHEDE PARAMENTI DI S. ROCCO

1

Tunicella

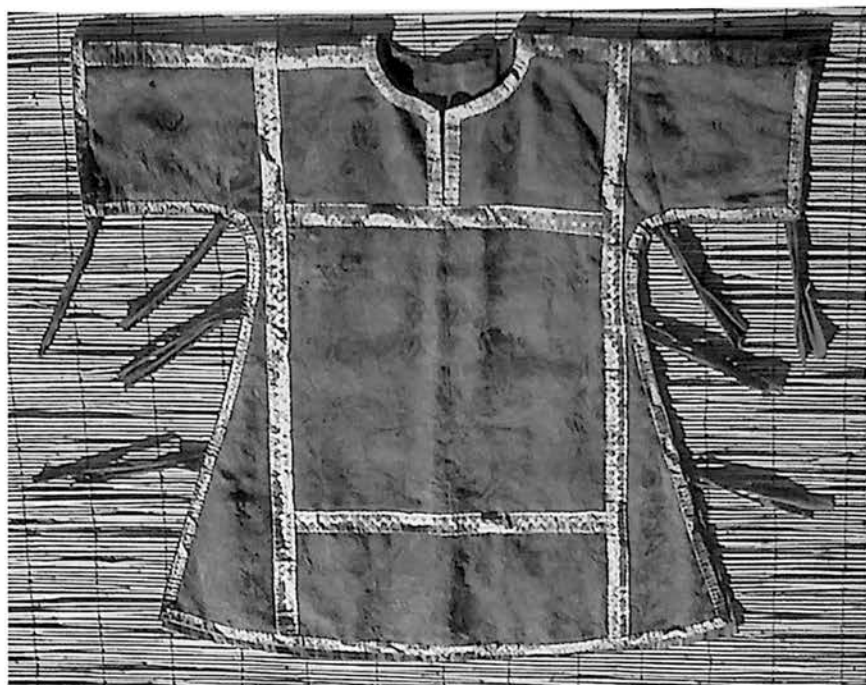
Secolo XVIII (1735-1745) e fine del secolo XVII

MANIFATTURA FRANCESE - MANIFATTURA GORIZIANA

cm 102x93 galloni cm 3 e 1,5

Tunicella facente parte di un paramento liturgico forse originariamente fornito anche di pianete e piviali (ora si conserva solo un'altra tonacella simile).

Molto semplice nella confezione, eseguita tutta a mano, e squadrata nel taglio, è aperta totalmente sui fianchi, trattenuti da 4 fiocchetti di seta in tinta per lato. La fodera è in tela cerata rosso carminio, abbinata al colore vinaccia del paramento, che impiega più frammenti di due diverse tipologie di tessuto, accomunate dal cupo colore di fondo, ravvivato dalla passamaneria di manifattura artigianale, in argento filato, che borda i margini e spartisce il capo a riquadri geometrici.



Delle due tipologie tessili risulta già vista, poiché diffusa in più varianti di colore, una stoffa più volte reperita nel Goriziano tra i paramenti sacri: si tratta di un *gros de Tours liseree* lanciato per trama di seta filata, a grandi infiorescenze stilizzate, tono su tono, disposte a scacchiera (cfr. M. Bellina in «Il filo lucente», Gorizia 1993, p. 76, n. 18, foto p. 79). Tale tessuto venne prodotto verosimilmente in loco per arredo sino al primo Ottocento.

La seconda tipologia tessile, impiegata prevalentemente nella parte anteriore della tonacella, un *gros de Tours* di seta lanciato e broccato, è un tessuto di reimpiego verosimilmente ritinto per l'occasione nella tonalità del violetto. In origine spiccavano maggiormente sul fondo *gros* i grandi tralci fiorati a disposizione speculare, sorreggenti corolle di petunie, trattati con vari contrasti coloristici e lueggiate. La tendenza stilistica spiccatamente naturalistica e tendente alla rappresentazione scenografica, dal grande rapporto di disegno, richiama per l'impianto compositivo e i canoni stilistici vegetali, analoghi tessuti databili agli anni 1735-1745, di produzione francese, destinati sia all'arredo che per l'abbigliamento, (cfr. B. Markowskj, «Seidengewebe», Köln 1976, p. 322, n. 559). Il capo è stato confezionato utilizzando frammenti così diversi per tipologia e stile, uniformandoli con la ritintura, secondo una prassi piuttosto diffusa nel passato che poneva rimedio ai più diversi problemi di sporcizia ed usura dei tessuti per paramento. L'epoca

di confezionamento è influenzata ancora della leziosità Rococò nell'utilizzo dei fiocchetti al posto dei bottoni.

2 Cuscinetto

Seconda metà del secolo XIX
MANIFATTURA GORIZIANA CON-
VENTUALE (monastero della Mm.
Orsoline?)
cm 31x49

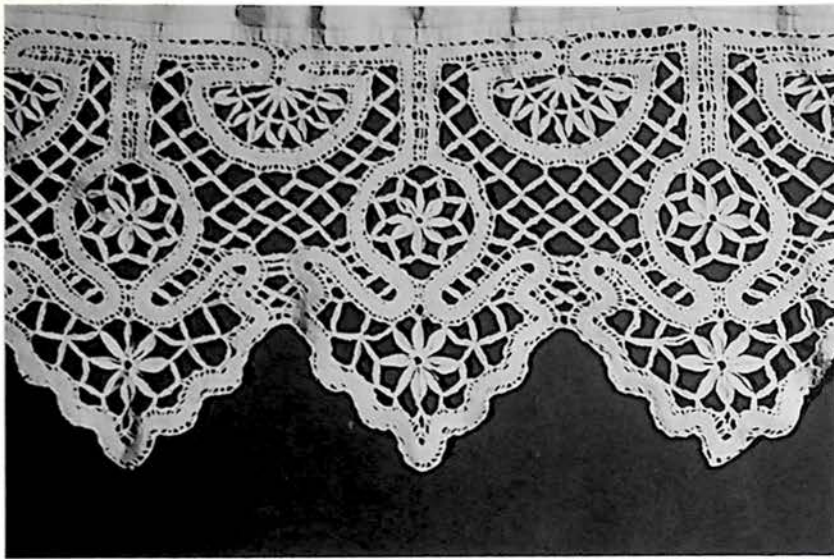
Facente parte di una coppia destinata all'arredo chiesastico, è realizzato in fel-

tro di lana rosso vermiglione ricamato con sete policrome ed imbottito di crine di lana. I quattro lati sono guarniti di cordoncino di lana-seta giallo e rosso con pendenti a *pon-pons* ai quattro angoli. Fodera di reimpiego in tinta, in diagonale di cotone rosso.

Il motivo di ricamo, solo parzialmente leggibile per lo stato di conservazione non ottimale, presenta una ghirlanda di minuti fiorellini e foglie nei vari toni del giallo ocre e del bianco, realizzati a punto pieno e lanciato, con applicazioni di perline. All'interno dello spazio così delimitato, emergono con leggero rilievo bordate di filato metallico, le cifre intrecciate in carattere gotico «IHS».

La tendenza naturalistica del motivo ed i dettagli stilistici e tecnico-materici (le perline, i *pon-pons*), suggeriscono la datazione, nell'ambito di una manifattura conventuale o eventualmente domestica di buon livello esecutivo. A tale proposito si segnala il ruolo fondamentale svolto dalle scuole frequentate da numerose fanciulle goriziane anche di modesta condizione presso le Madri Orsoline, nelle quali appresero le più disparate tecniche manuali femminili.





3 Camice

Fine del secolo XIX - inizio del secolo XX
MANIFATTURA LOCALE GORIZIANA
cm 175x274 manica cm 57.5 spalla cm
18 pizzo cm 21.5 (18)

Lungo ed ampio camice realizzato in 4 teli incompleti di tela di lino sbiancata, cuciti minuziosamente a macchina. Aperto per lungo tratto sul davanti, risulta ripreso in una fitta arricciatura al collo, trattenuto da cordella, una semplice fascetta originariamente guarnita di pizzo, come lo sprone della scollatura in migliori condizioni. Le larghe maniche, semplici e diritte, sono prive di giro, applicate con doppia cucitura a punto nascosto al sottile *carré* della spalla.

Il bordo inferiore del camice risulta guarnito da alto pizzo lavorato a fusello in filo di lino bianco a motivi floreali stilizzati, di gusto popolare. Il pizzo, abilmente applicato a mano, non tradisce il punto di giuntura nello sviluppo circolare; esso così mimetizzato, non crea soluzione di continuità nel motivo di decoro. Al contrario, i pezzi di pizzo con il medesimo motivo applicati al di sopra del tessuto delle maniche in corrispondenza dei polsi, risultano avere due margini ben definiti e conclusi ai lati, che interrompono il motivo; tali pizzi nello specifico essendo di dimensioni maggiori rispetto all'ampiezza della manica, si sovrappongono malamente, fermati ad ago. Tale circostanza fa pensare ad un riutilizzo del pizzo, forse più antico del camice, adattato in un secondo momento ad un nuovo manufatto.

Il merletto, lavorato a fettucce a punto tela, trecce e pesciolini a motivi modulari di alberetti e fiori, risulta accostabile

per la tipologia, la tecnica, i materiali e lo stile, ad analoghi pizzi prodotti localmente da abili artigiane per arredi di chiese periferiche o per corredi di spose, a Idria e nel Goriziano.

Cfr. i campionari a p. 14 in «L'arte del merletto nel Goriziano», Mariano (Ud) 1992.

Simili motivi, di stile etnico, si riscontrano in più manufatti in dotazione al Duomo goriziano.

4 Pannello ricamato

Fine del secolo XIX - inizio del secolo XX
MANIFATTURA CONVENTUALE
GORIZIANA
cm 80,5x54

Descritto come *medaglione ... appartenente allo stendardo della Madonna che scartato perchè logoro* da un'annotazione su un ritaglio che accompagna il manufatto e che risale a dopo il 1964, si tratta di un pannello rettangolare in raso di seta color crema bordato di galloncino meccanico in filo d'argento, ricamato ad agopittura con fili di seta ritorta policroma.

Entro un seroto circolare di tralci trattenuti da nastri ed intrecciati a *lilium* e rose, campeggia il monogramma mariano in filo di rame dorato con 12 stelline d'argento; le cifre sono sormontate da una corona, sempre a ricamo, ai lati della quale si legge la preghiera *Mater Christi ora pro nobis*.



Originariamente il pannello aveva una fodera - o un'altra faccia - in tessuto azzurro, di cui rimane traccia nelle cuciture eseguite a punto macchina.

Opera di ricamo accurata dal punto di vista tecnico, riportante i simboli tradizionalmente mariani con un particolare intento descrittivo e realistico, per la tipologia dei caratteri alfabetici riportati - sorta di scrittura gotica - è riferibile al tardo Ottocento come realizzazione presumibilmente di manifattura conventuale o di esperte ricamatrici.

Dalle informazioni e dall'usura peculiare presente su un lato corto, si intuisce che tale pannello poteva essere la parte centrale di un più ampio gonfalone dedicato alla Madonna, ora perduto.

NOTE

(1) Il Duomo goriziano e la Chiesa di Sant'Ignazio conservano un cospicuo numero di paramenti e biancheria sacra legati in particolare modo al periodo più fecondo per la diocesi goriziana, che corrisponde all'età di massimo splendore della locale arte serica, il Settecento. In quel periodo la stessa chiesa Metropolitana fu arricchita dalle preziose donazioni di Maria Teresa, che volle dotare l'arredo chiesastico con opere significative. (Per una cronologia riassuntiva dei tessuti donati dall'imperatrice Maria Teresa al Duomo, cfr. Marina Bellina, «Il tessuto serico e il ricamo a Gorizia al tempo dell'imperatrice Maria Teresa (1740-1780)», Udine 1992, pp. 98-101).

A queste opere si aggiunsero manufatti via via più recenti, spesso opera di maestranze conventuali locali, che impiegarono tessuti più antichi.

(2) In un documento dell'archivio parrocchiale (in fase di pubblicazione), è riportata la notizia che nel 1930 vennero cedute delle pianete «rosse» in cambio di denaro alla chiesa di Mossa.

Si trattava forse di capi facenti parte del paramento cui appartiene la tonacella della scheda 1?

(3) La chiesa di San Rocco divenne parrocchiale solo nel 1897. Essendo considerata prima curazia, probabilmente aveva arredi limitati nel numero o «in prestito», come accade ancor oggi nelle chiesette periferiche o isolate.

(4) Tale paramento risulta inventariato tra i beni di arte sacra pertinenti al Duomo nel 1931. Un paramento uguale, pianeta ed accessori, si trova presso il convento delle Madri Orsoline di Gorizia.

(5) Il motivo a *perpetuelle* identifica un tessuto derivato *gros*, operato per slegature d'ordito a minuscole losanghe disposte a nido d'ape. Tessuto molto diffuso nell'ultimo Settecento in Italia Settentrionale, destinato ad un mercato medio-basso, veniva facilmente impiegato nelle diverse varianti di colore per la confezione di paramenti sacri.

Cfr. Marina Bellina, in «Il filo lucente», catalogo della mostra, Gorizia 1993, p. 72, n. 6.

(6) Olivia Averso Pellis, «L'infanzia, scuola, lavoro nei ceti popolari», in «Bore San Roc», n. 6 1994, riporta gli elenchi delle allieve delle classi popolari presso le scuole delle Madri Orsoline negli anni 1891-1910.

Indicative sono le provenienze delle allieve, di cui è riportato il domicilio e l'attività del padre: l'estrazione sociale è modesta, si tratta di figlie prevalentemente di contadini e/o piccoli artigiani del borgo.

(7) Cfr. Olivia Averso Pellis, 1994, cit. pp. 69 e 71.

(8) Cfr. Olivia Averso Pellis, «Mestieri di donne», in «Bore San Roc», n. 2 1990, p. 43.

Le migliori allieve rimanevano presso le Ancelle come dipendenti stipendiate specializzate nei diversi settori.

(9) Come il termine stesso suggerisce, si intende un ricamo dai toni sfumati, quasi eseguiti con un pennello; tale tecnica veniva impiegata per rendere più vivi e realistici ricami di elementi floreali e vegetali, o immagini sacre

di Santi. L'«agopittura» non è altro che un punto lanciato eseguito con più colori di filo di seta, generalmente sottilissima; generalmente piatto, il ricamo talvolta può avere una piccola sommaria imbottitura eseguita con un altro filato. Ebbe molto fortuna già dal XVIII secolo, trovando la sua massima diffusione alla metà dell'Ottocento, nel periodo del «Realismo».

(10) Con molta probabilità doveva esistere una sorta di «confraternita» femminile, delle figlie di Maria, che hanno lasciato testimonianza in un pannello ricamato, da esporre in processione. Alle confraternite maschili appartenevano invece le lunghe tonache nere fornite di cocolla e paramani rossi e gialli, che si sono conservati in sacrestia. Di tempi più recenti è un fiocco commemorativo, probabilmente applicato originariamente ad un gonfalone, che documenta la presenza presso la parrocchia di una Associazione femminile della di Santa Lucia.

(11) Il monastero delle madri Orsoline a Gorizia conserva un cospicuo numero di paramenti sacri dai tempi del loro insediamento nella città. Si tratta di manufatti ricavati dai tessuti preziosi portati «in dote» dalle madri, generalmente nel passato nobildonne non sposate e di grandi disponibilità economiche, del luogo o dei territori asburgici. Tali tessuti venivano quindi cuciti ed arricchiti dalle stesse consorelle di preziosi ricami dorati, argentati e di fili multicolori di seta. Analizzando questi paramenti, è emerso che essi sono accomunati da un medesimo spirito, una specie di stile proprio, tendente all'esornativo, quasi sino all'eccesso di decoro, privilegiando composizioni fitte e ricche con l'intervento di parti in filo metallico. Di tali motivi sono rimasti i disegni, i «cartoni», ora ai Musei Provinciali di Gorizia, che testimoniano di una originaria influenza stilistica esercitata dai modelli del Centro-Europa, quindi liberamente interpretata. Cfr. Marina Bellina, «Il tessuto serico e il ricamo a Gorizia al tempo di Maria Teresa (1740-1780)», Udine 1992, pp. 102-106.

(12) Nel 1884 una importante operazione editoriale in collaborazione con la DMC, la più nota ditta europea di tessuti stampati prima e di filati poi, portò alla pubblicazione di Alsazia della *Encyclopedie des ouvrages des Dames*, a cura di Therese de Dillmont; dopo poco tempo l'opera fu tradotta in italiano - e fu diffusa in altri 16 paesi - sotto il titolo di «Enciclopedia dei lavori femminili», ed ebbe un successo ed una diffusione capillare, raccogliendo e divulgando tutti i segreti del cucito, della magia, del ricamo e delle più diverse tecniche ad ago. Con i suoi modelli, rimane ancora un caposaldo della letteratura specialistica.

Il corredo fotografico è di Olivia Averso Pellis.



Anima di San Roc

*Borc San Roc, un cjantonut di Guriza
a soreli jevât, ch' al buta fûr, oradivûê,
'l profum di un' antiga civiltât.*

*Borc antic, a doi pàs dal gnôf cunfin,
jo respiri la tô anima imbombada
di storia, cultura e tradizions
che la tô int 'a bêf a gloz,
ta aga di memoria.*

*Uê, aria di fiesta ta contrada
pai zinc secui di fede,
di prejeris dapîs dal to altâr.
'A scampanòtin li' cjampanis
e ogni cûr al pâr ch' al sclopi di ligrià.*

*Co jeri fruta, 'na ria lungja
di cjamps e orz ben coltivâz,
uê, industriis, trafic, palazzons
e 'na rêl di fîl spinât.*

*Ma instes, je armonia cui vicins,
bonodôr di salvia e osmarin,
burelis cui ufiei e donzelis cul tabìn.*

*Ma, Diu nus vuardi, se 'na di
chist' anima 'a vares di sfantâsi
tanche nui scjassâz dal vint.*

(furlan di Fara)

Anna Bombig

Anima di San Rocco

Borgo San Rocco, un cantuccio a Oriente
di Gorizia, che emana ancor oggi,
il profumo di un'antica civiltà.
Borgo antico, a due passi dal confine,
io respiro la tua anima impregnata
di storia, cultura e tradizioni
che la tua gente sorseggia
dall'acqua di memoria.
Oggi, aria di festa nella contrada
per i cinque secoli di fede.
di preci ai piedi del tuo altare.
Suonano le campane a distesa
e ogni cuore sembra scoppiar d'allegria.
Quand'ero bimba, una fila lunga
di campi e orti coltivati,
oggi industrie, traffico, grandi palazzi
ed una rete di filo spinato.
Tuttavia, c'è armonia coi vicini,
odor di salvia e rosmarino,
barrocci con le rape e donzelle in costume.
Ma, Dio ci guardi, se un dì
quest'anima dovesse svanir
come nubi scosse dal vento.



Figure sanroccare: l'orma di Bruno Paulin

Anna Madriz Tomasi

Un cortile di terra battuta, un'aia dove erpici, carri, aratri, sarciatrici, forche, rastrelli e tanti altri attrezzi agricoli trovano riparo dalle intemperie, una casa rustica, secolare, in una delle vie più vecchie del borgo, via Lunga, ma allora semplicemente San Rocco; uno steccato per separare cortile e orto e impedire così che il pollame vada a razzolare fra gli ortaggi, rovinando una delle principali fonti di guadagno: la stalla con i capi di bestiame, una ricchezza allora; immancabile il cane, unico sistema d'allarme contro malandrini e forestieri in una casa aperta, senza chiavi (c'erano, ma non venivano adoperate) come si usava a quel tempo.

Qui vide la luce il 25 novembre 1910 Bruno Paulin, figlio di Valentino, che era anche scalpellino e di Maria Brumat, di Piazzutta. Era questa una vecchia famiglia di agricoltori che coltivava terreni in proprietà e pertanto non pendeva sul suo capo la spada di Damocle di fare "S.Martin", come capitava a tante famiglie di braccianti costrette, alla fine

dell'annata agraria, a far fagotto e andarsene, perché il proprietario non aveva più bisogno di loro.

Nei documenti notarili gli avi erano qualificati "possidenti", certamente motivo di orgoglio per loro, come del resto anche per altri agricoltori, che dopo le riforme dell'imperatrice Maria Teresa e di suo figlio Giuseppe II potevano aspirare a divenire proprietari e uscire dalla mezzadria e dalla colonia. Si affacciava così la speranza di una vita meno precaria, con prospettive meno anguste. Una svolta che conferiva al cetto contadino una certa dignità. Era poco, ma la speranza non era più un'utopia.

Lavorando instancabilmente, non senza grandi sacrifici, i Paulin seppero cogliere l'opportunità e progredire, tanto che agli inizi del '900 l'azienda agricola familiare era una realtà.

In questo ambiente Bruno mosse i primi passi, immerso nella natura e quando l'uomo incomincia a camminare gli si aprono davanti passo per passo mondi sconfinati, gli si palesano e lo circondano splendide ricchez-

ze. Una vita tutta da vivere, i potenziali talenti da estrarre e Bruno possedeva quello del disegno.

Ma il destino volle che si scatenasse quell'immane conflitto che fu la Grande Guerra e lui, bambino, come altri bambini e adulti, fu strappato a quel mondo sereno e fermo. I suoi occhi azzurri, attoniti, avranno guardato per l'ultima volta quel cortile pieno di sole, di grida, di voli di rondini, dove aveva giocato spensierato, correndo a piedi nudi fra galline e tacchini, seguito dall'abbaiare indispettito del cane, mentre i genitori erano al lavoro nei campi ...; poi ... in cammino sulla via tormentosa dell'esilio, verso Wagna in Stiria, città di baracche di legno, senza confini fissi, perché ogni giorno si aggiungevano nuovi fabbricati allargando quelli che già esistevano. Una città sorta, per ironia del destino, là dove diciannove secoli prima aveva fiorito una bella cittadina romana, Flavia Solva, i cui ruderi erano completamente sepolti sotto il terreno. Nel campo profughi di Wagna Bruno Paulin trascorse al-

cuni anni della sua fanciullezza e lì, purtroppo, contrasse la meningite, come ricordano i nipoti, i fratelli Pietro e Loretta Paulin in Marchi, che hanno gentilmente collaborato alla stesura delle memorie e messo a disposizione le opere realizzate dallo zio, alcune delle quali sono qui pubblicate.

Il ritorno fu amaro, la fanciullezza troppo repentinamente cancellata: un'ombra di tristezza sarà passata davanti ai suoi occhi guardando il cortile vuoto, desolato, della sua casa. Un mondo era finito, bisognava ricominciare.

L'ambiente che lo vide bambino, a contatto con la natura, con il creato, deve aver in qualche modo plasmato il suo essere. L'amore per il Creatore e per la sua opera e una fede profonda saranno infatti caratterizzanti per lui sia come uomo che come pittore. Questo alone mistico trapela anche dall'articolo che il "Giornale di Trieste" pubblicò nel 1949, quando la passione di Bruno Paulin per la pittura aveva varcato i confini del Borgo.

Questa menzione, è stata una delle poche attestazioni ufficiali dei suoi meriti quand'egli era ancora in vita.

Scrivendo l'intervistatore, presentatosi in casa Paulin, di essere stato accolto da Bruno nell'aia, ove era intento a sistemare gli attrezzi adoperati nel lavoro in campagna ed egli, con le mani ancora sporche di terra, si premurò di mostrare i suoi grandi fogli



*Bruno Paulin
a vent'anni.*



In questa fotografia, risalente al 1946, si vede Bruno Paulin (a destra, seminascosto dal parroco don Francesco Marega) assieme ai componenti del Comitato parrocchiale per i festeggiamenti in onore di Mons. Marini.

da disegno sui quali spiccavano delle Madonne, dei santi, dei ritratti. Riportiamo per esteso alcune parti dell'articolo che ben delineano il personaggio.

Bruno Paulin - dice il Giornale di Trieste - ha 38 anni ed è sordomuto. Si fa capire con parole monche dal suono soffice e chiuso e con brevi segni delle mani, ma più di ogni altra cosa parlano i suoi occhi, d'un azzurro chiaro, trasparente. È stato allievo per otto anni dell'Istituto provinciale sordomuti e là ha imparato ad interpretare il movimento delle labbra. Ma i colori e l'amore per la natura sono nati con lui e nessuno gli ha insegnato a tenere in mano un pennello o una matita, a saper conoscere la differenza delle varie tonalità d'un petalo, l'ombra dei capelli, la tristezza di uno sguardo. Per lui è stato un lavoro immenso saper sciogliere sulla carta la rudezza delle sue mani abituate alla zappa e alla terra, saper ammorbidire quelle sfumature che altri nemmeno percepivano. Ha incominciato a dipingere a 18 anni. (...) Questo pittore senza ambizioni, ma pur tanto orgoglioso, poiché, ci fa capire, a dipingere ad olio tutti son capaci, lavora attorno al suo foglio di carta per mesi interi, con religiosità quasi, rubando il tempo ai lavori dei campi. Peccato che quasi tutte sono copie di fotografie o di quadri antichi, ma pur in questo lento lavoro d'ingrandimento il Paulin ci mette di suo una trasognata aria piena di melanconia e qualche accento ribelle che sfugge alle linee a volte nervose.

È stato un artista che non ha avuto l'occasione di affinare il suo talento con maestri, sebbene più di una indicazione, più di un suggerimento avessero consigliato la frequenza dell'Accademia delle Belle Arti.

Sua grande soddisfazione era mostrare i propri elaborati alle persone del borgo che lo conoscevano. Ricordo che veniva dopo cena, batteva alla porta, poi entrava portando sottobraccio il rotolo del ritratto, che svolgeva sul tavolo dopo aver salutato i presenti in un modo inconsapevolmente particolare, un saluto che esprimeva ad un tempo scusa per il



Orsola Paulin, nata nel 1908, sorella di Bruno.

Il ritratto a matita, eseguito da Bruno Paulin negli anni trenta, risulta un po' rovinato dall'umidità in qualche punto. Notare la straordinaria somiglianza dell'elaborato ingrandito con la foto originale. (Foto Crobe).

Fotografia di Orsola Paulin nel giorno della sua prima comunione.

disturbo, contentezza di trovarsi in quell'ambiente familiare e gratitudine per l'accoglienza: spiegava le difficoltà incontrate, come le aveva superate e come intendeva finire l'opera, proprio così, perché talvolta il ritratto non era ancora terminato.

Dopo la sua morte, avvenuta il 18 giugno 1966, fu allestita una mostra delle sue opere, in una sala dell'oratorio parrocchiale, in concomitanza con i festeggiamenti patronali di quell'anno. In tale occasione venne consegnata ai parenti una medaglia ricordo.

Ammirando per caso, un giorno, uno di questi ritratti, si fece strada in me l'idea di togliere la patina che il tempo depone sul passato per permettere al lettore odierno di conoscere questo artista: a tal fine di grande aiuto saranno anche i ricordi ai quali Loretta e Pietro Paulin, figli del fratello Angelo, hanno dato forma scavando nella memoria.

Eccoli.

Zio Bruno, durante la prima guerra mondiale, contrasse la meningite nelle baracche di Wagna e al ritorno a Gorizia sua madre lo fece ospitare, insieme al fratello Mario, nell'Istituto sordomuti, dove conobbe diversi ragazzi ai quali rimase legato da salda amicizia per tutta la vita.

Coltivava due grandi passioni: suonare le campane e andare in giro per le case a porgere gli auguri di buon onomastico. Soddisfaceva la



Ritratto a matita di Clemente Bressan, deceduto nel 1926 a soli 23 anni, zio di Clemente Silvio Bressan, meglio conosciuto come Silvio, che ne è anche il proprietario. Gli era stato donato dall'autore Bruno Paulin. (Foto Crobe).



Bruno Paulin, al centro, con alcuni dei suoi amici conosciuti al tempo in cui frequentava l'Istituto Provinciale Sordomuti.

prima sia in parrocchia (dove si occupava anche della carica dell'orologio) che nelle altre chiese, anche se non ci si spiega come potesse andare a tempo con lo scarso udito che aveva. - A tale riguardo uno dei suoi amici scampanotadors riferisce che vi riusciva guardando il movimento degli altri. (N.d.A.). - Per la seconda, si limitava a visitare parenti e conoscenti che lo accoglievano sempre benevolmente e ai quali faceva una specie di catechesi, raccontando la vita del santo di cui portavano il nome (era sempre ben documentato perché possedeva molti libri di soggetto religioso).

Andava spesso e volentieri a far visita a suor Cristofora del Collegio

S. Giuseppe, si intratteneva con lei a parlare di argomenti religiosi, pregavano il rosario e la visita terminava sempre col canto in comune del "Noi vogliam Dio".

Gli piaceva molto andare in pellegrinaggio ai santuari della Madonna e rammentava sempre con gioia il suo viaggio a Lourdes, con la sorella Orsola. Ricordiamo in particolare che nel 1947, a pochi mesi dalla chiusura dei confini, andò di nascosto a Monte Santo e quando lo raccontò in casa, sua madre si spaventò moltissimo e lo sgridò severamente.

Faceva parte della Confraternita del Santo Rosario e in ogni processione ne portava lo stendardo.

Citava sempre moltissimi proverbi, gli piacevano i film di don Camillo e infine disegnava, ad ogni occasione, appena aveva una matita e un pezzo di carta qualsiasi, schizzava a mano libera per lo più angeli e quando qualcuno gli dava una foto tessera, la ricopiava ottenendo un quadro-ritratto. A casa, d'estate, durante le ore più calde, con la matita o i colori a pastello o gli acquerelli ricopiava, sempre ingrandendo, soggetti da immaginette sacre: in casa si trovano tuttora diversi esemplari. Per questa sua passione il 12 luglio 1949 il Giornale di Trieste gli fece un'intervista e pubblicò il succitato articolo intitolato "I santi e gli angeli del pittore sordomuto".

Questo era Bruno Paulin e questa era la sua semplice vita compatibile col lavoro di contadino che svolgeva



Acquerello di soggetto religioso. Notare in basso al centro la cupola di S. Pietro e un accenno al colonnato del Bernini. (Foto Crobe).

Qui lo vediamo portare il crocefisso in una delle innumerevoli processioni cui partecipava.

con totale obbedienza al fratello maggiore Angelo.

Era sempre felice quando poteva suonare le campane o disegnare e an-

cor oggi, ad oltre trent'anni dalla sua morte, persone di una certa età lo ricordano con simpatia per la sua grande bontà e serenità d'animo e questo

fa pensare che una vita semplice e limitata ha forse lasciato egualmente un piccolo segno nella comunità di S.Rocco, di cui era fiero di fare parte.



Ritratto a matita di Valentino Paulin, nato nel 1873, padre dell'autore, nella divisa di soldato austro-ungarico. (Si nota in basso a destra la foto di Mario Paulin, inserita nel quadro). (Foto Crobe).



Antonio Zakraisek: la forza dell'amore

Renato Madriz

Era il 29 novembre del 1946 quando chiudeva la sua parabola terrena Antonio Zakraisek, straordinaria incarnazione della carità e della bontà umana, che un'esorabile – per l'epoca – affezione bronchiale, toglieva ancor giovane dal mondo dove un gruppo di ragazzi, aggrappati a lui come ad un approdo sicuro, al riparo da tante miserie, avevano attinto gesti di bontà incredibili.

A distanza di mezzo secolo, molti ancora ne parlano con incredulità, rivelatrice di qualcosa che trascende il razionale.

Ma chi era Antonio Zakraisek?

Di lui si sa, oltre al cognome che ne rivela la madrelingua slava, non tantissimo in termini biografici, ma quanto basta per inquadrarne, un preciso orientamento di vita.

La famiglia è modesta, come molte in quei tempi. Si sbarca il quotidiano a fatica, in un inizio secolo contraddistinto da miseria e stenti in lar-

ghi strati delle popolazioni. Nasce il 5 novembre 1902.

Così, Zakraisek va a bottega presto. La Gorizia mitteleuropea si caratterizza in quei tempi ancora con talune specialità, tra cui quella di supporto a proficui scambi commerciali che sottendono l'ingresso in città di molta valuta, con piccoli centri di cambio per le monete in transito. Il negozio E. Pincherle di piazza della Vittoria, noto per le chincaglierie, aveva anche licenza di «cambio-valute», e Zakraisek doveva destreggiarsi tra ninnoli, minuterie varie e banconote estere che il via vai degli operatori di quegli anni faceva fluire sul bancone.

Lasciato il quotidiano impegno, mentre altri preferivano ozi ed avventure di vario sapore, Zakraisek si riconosceva nel forte richiamo di spiritualità coniugandosi senza ombre con la bontà di un animo mite e forte.

Giorno dopo giorno, il commesso, all'eccellenza del servizio ai clienti della bottega, univa una particolare «qualità del servizio» centrata su un obiettivo diverso: la solidarietà nella



bontà, specie verso gli ultimi, «complice» una fede che si tradusse in «conversione» (era stato miscredente) folgorante attorno ai vent'anni d'età.

L'Azione cattolica, che dagli anni dopo la fine del primo conflitto mondiale, aveva assunto la tradizione oltre che la sede del circolo cattolico goriziano «per crucem ad lucem», ma

soprattutto si esprimeva in quella sintesi programmatica («preghiera, azione e sacrificio») che faceva di ogni aderente un apostolo con la parola e l'esempio, un testimone della carità ed un esempio di spirito di donazione verso gli altri.

Erano gli anni in cui la sua opera nasceva e cresceva nel contesto del Duomo cittadino: lì Zakraisek avvertiva forte e vicina la carica ed il fervore di mons. Velci. Dall'ora di formazione in Azione Cattolica il passo verso il campo da gioco ricavato nel perimetro del tempio del Sacro Cuore – per lungo tempo rimasto incompiuto – era breve. A fine contesa rimaneva ancora il tempo per altri impegni come la confessione nella vicina struttura della Stella Matutina. La didattica di Zakraisek era semplice ed incisiva: le farse e le canzoni spiritose erano condimento essenziale per la formazione morale e cristiana dei ragazzi. Curiosa ma anche efficace era

la strategia che egli adottava per affinare la propria coscienza cristiana nella preghiera con la recita del rosario serale. La presenza per 10 giorni di seguito alla preghiera valeva in premio una corona.

Un cruccio lo accompagnò, probabilmente, per tutta la sua esistenza e fu quello della mancata conversione del titolare, il Pincherle, di fede ebraica, secondo un costume del tempo.

Non si sa a quale vero motivo attribuire, con certezza, lo spostamento del suo baricentro operativo dal Duomo a San Rocco. Qualcuno lo riconduce verosimilmente al trasferimento di domicilio, prima in via Vittorio Veneto, nei pressi dell'«ostaria dal Pedòli», quindi in via Lunga, poco distante dalla «ciasa dal Fancio Marcòn». Nella nuova casa e abitazione, senza ombra di dubbio, si dilatò in tutta la sua ampiezza quella sorta di «apostolato del servizio» che gli è valso l'indelebile ricordo ma an-

che il rimpianto tra le generazioni di sanroccari a lui vicine.

Il degrado materiale e morale d'inizio secolo, prodotto dalla miseria che anche qui, purtroppo, lasciava l'impronta, determinava effetti indotti quali l'abbandono dei bambini a se stessi e, quindi, il proliferare di piccoli atti di delinquenza. Come dire, una sorta di «malavita di piccolo cabotaggio». Va sottolineato, infatti come, pur se in dimensioni contenute, il tasso della cosiddetta malavita, anche a San Rocco denunciava i suoi picchi, e «Ju pa la vila» forse, ne reggesse il poco edificante primato.

Fu questo, per Zakraisek, l'ideale nel quale si immerse con la forza che gli derivava dalle certezze spirituali, sovrastanti un fisico peraltro cagionevole e menomato anche nella vista.

Le ristrettezze economiche, nonostante l'impiego, non gli limitarono l'impegno anche materiale; i solidi principi morali e religiosi, ed una



Nella foto il gruppo dei giovani con don Marega e l'educatore Zakraisek, nell'anno 1942. Tra gli altri sono riconoscibili: Domenico Di Santolo (docente universitario), Sergio Cimari (geometra), Bruno, Ferruccio e Fiore Pecorari (quest'ultimo ab. Udine), Mario Giacomelli (ragioniere, già economo dell'OPP - ab. Udine), Giovanni Culot (Premio San Rocco 1984 - Già presidente dell'ITE - Telecomunicazioni), Giovanni Battista Pagnutti (bancario ab. Udine), Alessandro Romano (geometra), Aldo Sossou, Pietro Stacul, Paolo Chiades (geometra), Guido Bisiani (cronista).

profonda convinzione, contribuirono ad esaltarne la multiforme e preziosa attività di educatore e testimone.

In via Lantieri affittò, pare sostenendone in toto l'onere, una «braida» che fece trasformare in campo da gioco per i ragazzi, convinto che l'opera educativa e la formazione umana non potessero prescindere da un'equilibrata interazione tra catechismo e attività sportive.

Il suo spirito di altruismo lo portò a trascurare in maniera irreversibile la salute, pur di soccorrere e lenire sofferenze morali e fisiche di schiere di bisognosi, fino a privare se stesso del necessario.

Restava sempre e fondamentale, però, in ogni circostanza, quel manifestarsi con carità ed disarmante semplicità; usava il tatto e la discrezione degli umili.

Eloquente ed unanime, dopo 51 anni dalla sua scomparsa (avvenuta il

29 novembre 1946), appare la straordinaria nitidezza del ricordo e la struggente nostalgia di alcuni – e tra questi, un sanroccaro doc, Guido Bisiani, che ha saputo conservare scampoli di preziosa documentazione – nel recuperare la memoria di un uomo pio, umile e paziente, capace di gesti continui di altruismo.

Tra le tante testimonianze della ricchezza umana e spirituale di Antonio Zakrajsek e del suo splendido esempio del «donarsi», si può citarne una che riterrei esaustiva del grande sentimento di riconoscenza verso questo incredibile «esempio di bontà», tratta da un passo dello storico concittadino, Luciano Spangher il quale, nel suo volume «Di cà e di là da la Grapa, di cà e di là dal Pomeri», lo ricorda con queste autentiche e significative parole: «No podì dismen-

teami, fevelant di glesia, dal Toni Zakrajsek, impiegàt dal Pincherle, che mi fazeva dotrina in Domo, ma che si messedava ancia cun San Roc. Se la bontà vares odor, io stimi che chist profum si dovares sintilu anciamò intor da la via Lantieri».

Don Ennio Tuni, che fu uno dei suoi tanti discepoli e che gli fu accanto nella lunga degenza che precedette la sua dipartita, nel ripercorrere con emozione i profili della bontà che illuminarono l'esistenza terrena dell'uomo Zakrajsek, lo ricorda con questa metafora: «Immagina l'effetto di una ciotola di miele in un ambiente dominato dalle api ...».

La figura di Antonio Zakrajsek, ancor oggi, si staglia come una forza che attrae per semplicità e si manifesta come esempio di bontà e dedizione totale: un vero «apostolo della gioventù».



Foto Olivia Averso Pellis.



Il Resurrexit nel Goriziano e a S. Rocco

Olivia Averso Pellis

La processione del *Resurrexit*, quasi sconosciuta nel resto del Friuli, è un'eredità lasciataci dall'Austria la cui Chiesa non aveva mai del tutto rinunciato all'antico rito patriarchino aquileiese, abolito all'indomani del Concilio di Trento(1). Fu emanato il Messale Romano (detto anche Rituale Cattolico) in margine al quale, col tempo, vennero autorizzate cerimonie legate a consuetudini locali come quelle riguardanti il triduo pasquale. Nel 1951 Pio XII varò l'ultima riforma che ripristinò la Grande Veglia o *velika noč* nello spirito del primo cristianesimo. Questo contributo verte appunto sugli aspetti popolari del triduo pasquale di matrice austriaca, con l'allestimento dei sepolcri (oggi in parte scomparsi(2)) e la sua naturale e gloriosa conclusione nel tradizionale *Resurrexit*.

Fermo restando che ovunque la Settimana Santa inizia con la benedizione delle Palme e si chiude con la celebrazione della solenne messa pasquale, avviene che, nei territori di in-

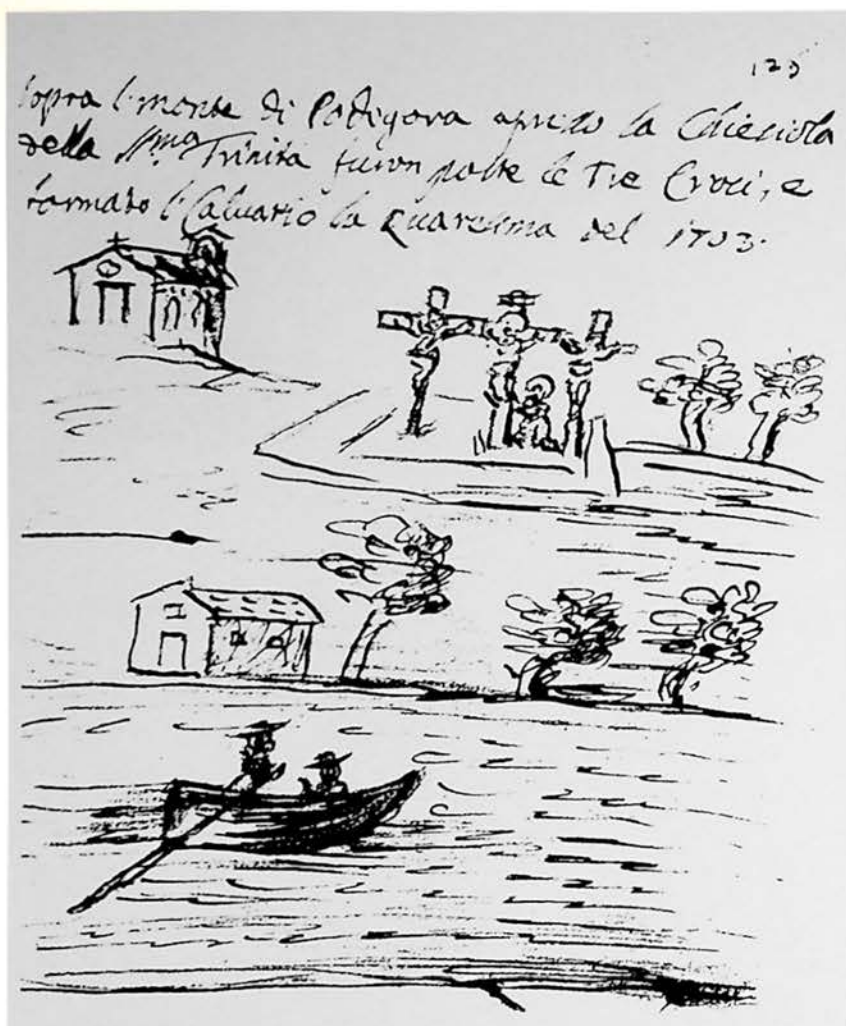
fluenza veneta, il momento più sentito, che maggiormente richiama la partecipazione popolare, è tuttora la processione del Venerdì Santo, mentre, nei territori storicamente controllati dall'Austria, l'acme della celebrazione è sempre stata incentrata sulla Risurrezione. Nel primo caso abbiamo la *Passione*, spettacolare processione commemorativa della morte/crocifissione di Cristo, con corredo di rumorosi crepitacoli, quadri viventi o vie crucis mimate; nel secondo, pur onorando con mesti percorsi di preghiere e riflessioni la ricorrenza della *feria sexta* o *venerdì in parasceve*(3), il triduo pasquale si scioglie nella festosa processione detta *Resurrexit* accompagnata dal Gloria e dal suono delle campane.

Ambedue le varianti traggono origine dall'antico rito patriarchino (TAVANO 1984, p.67, 1988 p.49; MENIS 1955, p.138 segg.), abolito come si è detto sul finire del XVI sec., ma alle quali, forse per sedare lo scontento delle diocesi fortemente conservatrici, fu data veste extralitur-

gica di competenza vescovile. Alle diocesi infatti era stata delegata la potestà di dare indirizzi per tali funzioni affinché fossero rispettate le norme prescritte dalla liturgia per tutta la chiesa (GATTERER 1925, p.492 (4)).

Si stabilirono così le due tendenze nella celebrazione del triduo pasquale: quella caldeggiata dall'Austria(5) che esaltava il momento della Risurrezione e quella di influenza veneziana con i territori costieri dell'Istria. Grado(6) e Marano, la cui chiesa poneva in primo piano la drammatica crocifissione.

Ed è nelle continue rivalità e contese politico/territoriali fra Austria e Venezia e nelle rispettive disposizioni vescovili che hanno origine le diverse(7) tradizioni religiose fortemente ancorate negli animi popolari, tanto più radicate in quanto soggette a divieti ed imposizioni. Spia di una situazione conflittuale protrattasi fino a tempi recenti è uno scritto del Lancellotti il quale riferisce che nel 1918, con il passaggio dell'Istria all'Italia era stata "ripristinata", con



Da "Gorizia le Chiese, Collegij, Conventi, Cappelle, Oratorij, Beati, Colone, Stazioni, Seminari, Religioni delineate e descritte da Don Gio: Maria Marusig L'anno 1706, p. 129. Manoscritto conservato presso il Convento di S. Orsola.

grande sfarzo ed eccezionale partecipazione di fedeli, la processione del Venerdì Santo in sostituzione di quella del *Resurrexit* che si diceva imposta dall'Austria (8).

L'Istria, si sa, a lungo terra austriaca, era poi più volte passata di mano (9) ed è facile immaginare che ogni volta venissero imposte liturgie conformi alle direttive di turno. Ma la confusione nata dai continui cambiamenti di liturgia fece sì che qualcuno si trovò a dover chiedere chiarimenti sulla validità o meno della processione detta *Resurrexit*, domanda alla quale, in una pubblicazione diocesana del 1886, fu risposto: "Servari potest vetus et laudabilis consuetudo."

La chiesa austriaca aveva avuto seri motivi di ordine religioso oltreché politico per far valere od imporre

i principi fondamentali del dogma cattolico: doveva lottare contro il pericolo riformista e più tardi contro l'anticlericalismo dei liberali. L'esposizione del Santissimo quale "vera, reale, sostanziale... (presenza di Cristo)" era allora considerata la migliore forma di persuasione dei dubbiosi sulla verità e la sacralità del Credo cattolico (GATTERER 1925, p.292). Così si faceva nei Sepolcri(10) e moltiplicando le processioni teoforiche come quelle del *Resurrexit*, del Corpus Domini ed altre da effettuare nelle feste ordinarie, in particolare nelle campagne(11) dove operavano i nemici della fede cattolica. Del compiacimento per la partecipazione in massa dei fedeli alle cerimonie religiose sono testimoni i giornali di indirizzo cattolico dell'epoca(12), nonché l'illuminante scritto di Camillo Medeot: *Un famoso pellegrinaggio a Monte Santo* (13).

Il venerdì Santo e le Vie Crucis

Gorizia ebbe il suo Calvario come ci informa il Marussig quando, durante la quaresima del 1703, sul monte di Podgora dove già esisteva la Chiesa della SS.Trinità furono poste le Tre Croci (14). Almeno due sentieri portavano al Calvario e alla sua chiesetta che, da allora, divennero meta di singoli o comunità in preghiera nel periodo quaresimale: uno saliva da Piedimonte (BELLETTI 1989, p.123) l'altro da Lucinico, come suggerisce l'attuale via intitolata alle *Chiese Antiche*.

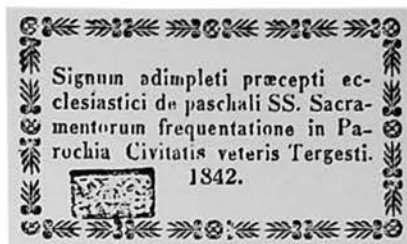
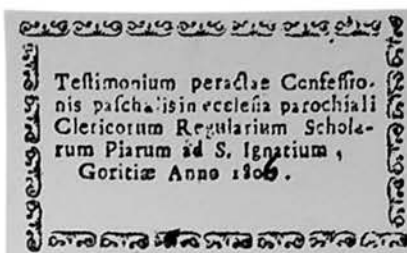
Per gran parte della sua durata la Settimana Santa goriziana osservava la liturgia conforme al Rituale Romano. Si apriva con la benedizione/processione delle Palme e proseguiva con le quaranta ore di adorazione. La partecipazione alle celebrazioni del mattino e del pomeriggio era facilitata dall'essere quei giorni considerati festivi agli effetti lavorativi(15) e ciò favoriva i fedeli che potevano assistere alle celebrazioni delle messe, dei *matutini* e dei *vesperi* che si chiudevano con una processione(16). Il *Giovedì in coena Domini*,



Due delle Tre Croci sul Calvario come si presentavano all'inizio del secolo (coll. Simonelli).

detto anche *feria quinta*, si legavano le campane che, da quel momento, erano sostituite dalle raganelle per la gioia dei ragazzi i quali avevano il permesso di usarle anche in chiesa al termine dell'ufficio delle tenebre(17). Ma guai a lasciarsi scappare un solo "crie" prima del segnale che doveva essere dato dal sacerdote, perché la distrazione era punita con una sberla dal sacrestano che stava di guardia. S.Rocco possedeva uno strumento a due manovelle che veniva issato sul campanile e con il quale il *mesnar* (sacrestano) dava l'annuncio delle funzioni fino al momento del Gloria. Iniziavano allora le celebrazioni del triduo alla maniera austriaca con al centro i *santi sepolcri* e relative sacre funzioni extraliturgiche a essi legate.

Venerdì Santo era ovunque giorno di digiuno(18) e di confessioni, al termine delle quali veniva rilasciato il bigliettino comprovante la pratica compiuta, un attestato che poteva essere richiesto a riprova non solo dal parroco. Alle sei del mattino, nella Metropolitana, si teneva la predica della Passio-

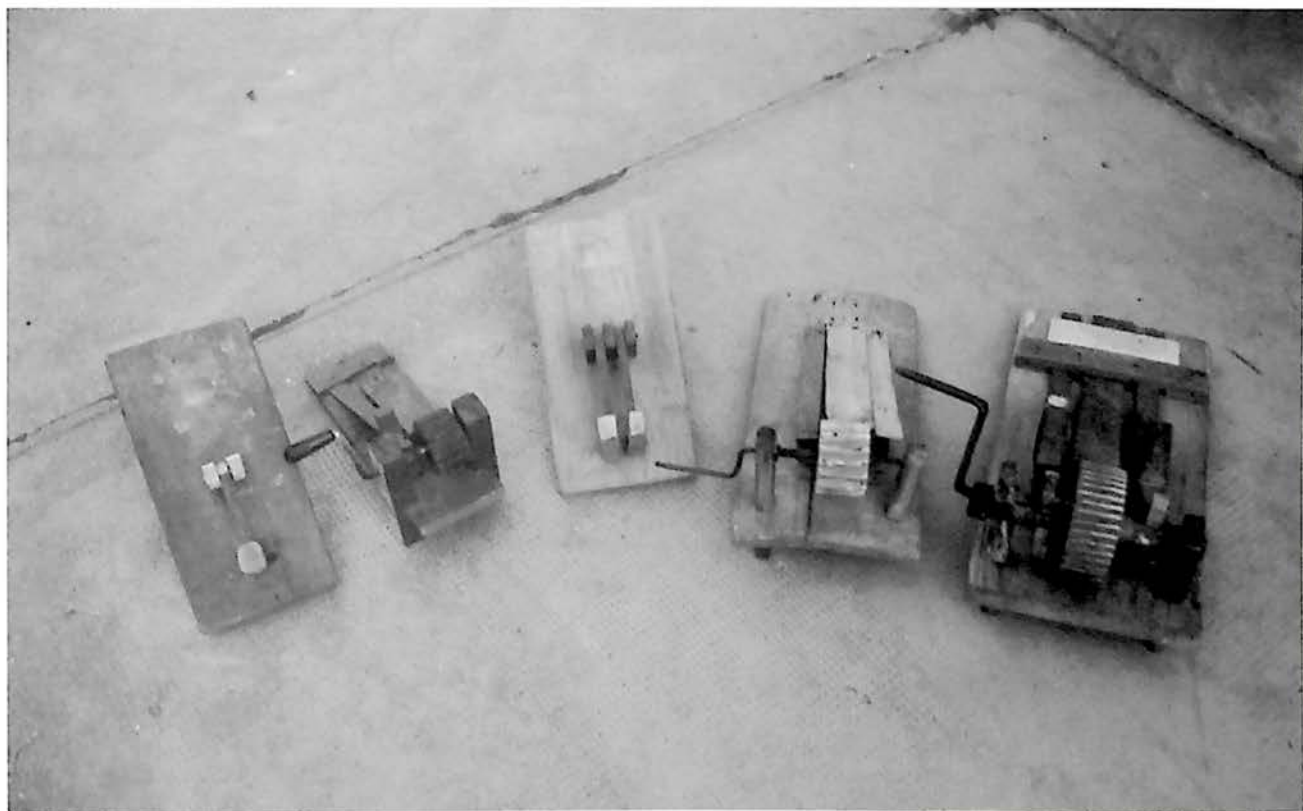


Testimonianze di pratiche religiose adempiute: biglietti che il parroco ritirava quando andava a benedire le case. Lo stesso biglietto poteva servire per più anni.



ne in sloveno; seguivano la Sacra funzione con i canti *a voce scoperta*(19) e l'Adorazione della S.Croce; nel pomeriggio la processione col "Legno della S.Croce" e la predica della Passione(20). Iniziava anche il rito della visita ai *santi sepolcri* delle diverse chiese (COSSAR 1934, p.59).

Un accenno alle celebrazioni in programma nella chiesa di S.Rocco si trova nel giornale del 12 aprile 1897, per aver promosso la sera del Venerdì Santo (alle 7 1/2), una *nuova funzione detta devozione alla Desolata secondo il metodo Romano*. Il relatore si trovò allora a dover spiegare a molti ignoti (21), che la nuova funzione consisteva in *sette brevi meditazioni sul dolore di Maria desolata* (22) al *Sepolcro del Suo Divin Figlio* e che tale devozione *era arricchita da indulgenza plenaria*. Inoltre la parrocchia offriva la ripetizione del concerto già eseguito il venerdì precedente: uno *Sabat Mater* composto da un giovane sanroccaro, studente in legge, di nome Francesco Lasciac. Il cronista precisa ancora che cantava il "coro delle ragazze di S.Rocco istruito dal maestro Bisiach".



Le "scarassule" che erano chiamate anche "campane di legno", avevano forme e misure diverse: queste sono tutte portatili.



Momento culminante della Via Crucis sul colle del Castello (Gorizia 1992).



Processione del Venerdì Santo a Grado (1989).

Generalmente, e per quanto risulta dalle ricerche sul campo, dobbiamo dedurre che ovunque si celebrasse o si celebri tuttora il *Resurrexit*, non si facciano processioni il Venerdì Santo, ritenendo più adatte in quel giorno le Vie Crucis con preghiere e meditazioni collettive come quella, coinvolgente, che ogni anno sale sul colle del Castello, guidata dall'arcivescovo, alla quale prende parte una folla di goriziani vecchi e giovani(23).

Vi è però una parte di territorio pianeggiante, situata fra la riva destra dell'Isonzo e il confine con il Friuli Veneto, che, avendo subito l'influenza di quest'ultimo, conserva la tradizione delle due processioni, quella del Venerdì Santo animata dai *batàcui* e quella del *Resurrexit*, rallegrata dalle campane. È il caso di Gradisca che ricorda la morte di Cristo con la *purcession di tristessa* e la Risurrezione con la *purcession da fiesta* (CICERI, MASAU 1977, p.338).

È il caso di Lucinico che possiede una reliquia della Santa Croce e dedica la sua austera e silenziosa processione serale del venerdì alla Crocifissione, e quella dell'alba della domenica di Pasqua alla Risurrezione.

Anche Grado possiede una reliquia della Santa Croce, reputata la più grande d'Italia, conservata in un prezioso reliquario a forma di ostensorio che nasconde la stauroteca antica. La sua processione del Venerdì Santo che indubbiamente risente della lunga dominazione veneta è già, nel suo composto splendore di paramenti e luci, un annuncio della prossima Risurrezione che viene poi celebrata soltanto in chiesa come prevede il Rituale della chiesa universale.

Nei paesi oltre lo Judrio, a mano a mano che ci si inoltra verso il centro della pianura friulana si assiste alla spettacolarizzazione del dramma di Cristo. Sul percorso delle processioni notturne, guidate dal celebrante reggente la Croce della Passione, si allestiscono quadri viventi in cui vengono riproposti gli episodi salienti narrati dal Vangelo (24). In altri luoghi si organizzano vere e proprie recite narranti le vicende dolorose vissute da Gesù, dalla cattura alla crocifissione

(25). Interpreti sono sempre attori locali spesso guidati, nella stesura dei testi, dai parroci al fine di evitare gli eccessi che, tempi addietro, costrinsero le autorità religiose a vietare tali cerimonie. Di origine medievale (MENIS 1955, p.140), queste sacre rappresentazioni, dette anche *Misteri*, *Vie Crucis* o *Passioni*, in origine celebrate con fini penitenziali o per voti collettivi, sono oggi divenuti, in nome della tradizione, spettacoli turistici che richiamano folle di spettatori. Degni di attenzione sono, in questi casi, i fuochi di cui diremo più avanti e il rumore delle raganelle, talvolta sostituito da quello dei tamburi (Erto), al quale si attribuiscono significati apotropaici diversi, come la cacciata degli ebrei, delle tenebre o della morte.

Il sepolcro liturgico e il sepolcro popolare

Luogo simbolico, appartato, per lo più un altare laterale della chiesa per quelle che non possedevano, come invece Aquileia, una riproduzione del Santo Sepolcro di Gerusalemme, il sepolcro liturgico veniva allestito per custodire le Sacre Specie, consacrate durante la funzione del *Giovedì in coena Domini* e destinate alla celebrazione della messa del giorno successivo, il *Venerdì in parasceve*. Ma fin dal decimo secolo l'usanza, già diffusa in Germania e Austria, poi dilagata in Francia, Spagna e Italia assunse caratteri sempre più popolari. Nel XVI sec. il sepolcro liturgico si confondeva con il sepolcro popolare. Questo, ornato di fiori e lumini alimentati con olio portato dai fedeli, si materializzava al punto di assumere l'aspetto di una cappelletta funeraria nella quale veniva collocato un dipinto o una statua del Cristo morto, figure di angeli e di guardie armate a custodia dell'ingresso (26). Alcune di queste cappelle, talvolta monumentali, vecchie di alcuni secoli, esistono ancora e vengono regolarmente allestite ogni anno dalle popolazioni del Canale del Ferro, della Valle dell'Isonzo e dell'Austria (27).



S. Sepolcro di Aquileia costruito sul modello della chiesa dell'Anastasis di Gerusalemme. Risale all'epoca delle Crociate; nel Medioevo assumeva un ruolo importante nelle funzioni della Settimana Santa.



Ostensori velati (contenenti l'Ostia consecrata) esposti nei sepolcri popolari di Villaco (1996) e di Valbruna (1995).



Sepolcri popolari a Camporosso (1984), Malborghetto (1984), Bilje (1990), Caporetto (1996). Come si può osservare, nei sepolcri visitati in Slovenia, non è stata riscontrata la presenza del Santissimo come in Italia ed Austria (v. sopra), prevale invece l'usanza di lasciare aperto il tabernacolo a partire dal momento della Risurrezione (Pasqua 1995).



Ma la tradizione austriaca non si limita ad uno spettacolare scenario di luci, fiori e dipinti. Assume il suo particolare significato quando, al termine della funzione del venerdì e secondo un antico rituale, nel sepolcro così allestito viene portato l'*ostensorio velato contenente una grande Ostia consecrata*. Il Santissimo viene allora posto in posizione dominante sull'urna o sul tabernacolo che fino a poco prima aveva custodito le Sacre Specie, imprimendo all'insieme una grande suggestione.

L'usanza, fortemente sentita e ancor oggi perpetuata in Austria e nel Canale del Ferro, risale al 1577 e fu per la prima volta messa in atto in un monastero, coll'intento di affermare l'infallibilità del dogma cattolico. A questo proposito, così scrive il Gatterer nella quinta edizione dell'"Annus liturgicus praxis celebrandi", non senza aver puntualizzato che tali riti non erano compresi nella liturgia universale della Chiesa, ma facevano parte di particolari concessioni extraliturgiche:

In Germania et Austria ante saeculum sextum decimum ss. sacramentum in aliquo tabernaculo seu in urna sepulchro simili recondebatur, prout alibi nostri temporibus adhuc observatur; demum anno 1577 prima vice Monachii in ostensorio velato expositum est, ut tali modo vera, realis, substantialis et permanens praesentia corporis Domini in eucharistia publice et efficaciter affirmaretur contra novatores, qui dogmate catholico reiecto his diebus quasi compendium sui erroris de sola fide in mortem Domini iustificante celebrant (28)

È noto peraltro che secondo la tradizione austriaca il Giovedì Santo, detto *Gründonnerstag* (giovedì verde, dal colore dei paramenti che un tempo si indossavano per tale cerimonia), si prevede che le Ostie preconsacrate in quel giorno non siano solo due, ma tre (29): una per la messa in atto, una seconda per la funzione del giorno successivo, venerdì in *parasceve* o *feria sexta*, la terza destinata ad essere collocata nell'ostensorio velato da portare nel sepolcro popolare. Il velo, trasparente e luminoso perché intes-



L'urna della "Capela" (Castagnevizza 1995).

suto di fibre lucenti, raffigura il lenzuolo funebre (30): verrà tolto al momento del Gloria e l'ostensorio risplendente, simbolo della Risurrezione, mostrato ai fedeli e portato in processione. Così avviene tuttora a Camporosso, Ugovizza, Valbruna, Villaco ecc., e così avveniva anche a Gorizia secondo la tradizione austriaca.

I sepolcri popolari nel goriziano

La tradizione dei sepolcri popolari era viva a Gorizia fino alla riforma del 1951. Attualmente alcuni vecchi esemplari di sepolcri si possono vedere in Slovenia a Comeno, Canale, Caporetto, Žaga, Tolmino, Idrija pri Bači, Quisca, Castagnevizza, Bilje, Prevacina ...

Sono tutti edificati a forma di cappella imitante lo stile romanico o gotico, costruiti con sottili tavole di legno dipinte, facili da assemblare ogni anno per il tempo necessario al rito pasquale. Rassomigliano a quelli osservati a Malborghetto (31), Ugovizza, Camporosso, Valbruna e nella chiesa di S.Nicola a Villaco, nei quali ritroviamo gli stessi elementi: addobbi luminosi e floreali, figure di angeli, di guardie romane, dipinti illustranti le drammatiche vicende vissute da Gesù. Le luci sono quasi sempre bicchieri colorati contenenti acqua,



Soldato di guardia al sepolcro: parrocchia di S. Andrea (1994).



Angioletto del sepolcro di Bilje (1990).



Illuminazione tipica dei sepolcri: palle di vetro colorato con candele disposte sul retro: S. Leopoldo di Pontebba (1995).



Frumento pallido al quale vengono aggiunti fiori freschi che alludono alla rinascita; parrocchia di Lucinico (1995).



Resti dell'apparato luminoso del sepolcro di Visco.



Cristo giacente di Salcano (1996).



Guardia al sepolcro di Valbruna (1995).

olio e lo stoppino acceso. Ogni bicchiere ha un supporto di ferro battuto se va fissato agli archi o alle pareti, un piedistallo di legno se destinato ad essere sistemato a terra.

Mentre la maggior parte dei paesi nominati posseggono sepolcri che denunciano un'origine settecentesca, Prevacina e Bilje, avendo perduto i loro durante la Grande Guerra, hanno provveduto al rifacimento. Il compito è stato affidato al pittore goriziano Clemente Delneri. Anche la parrocchia di Lucinico possiede un grande quadro del Cristo giacente nel sepolcro dello stesso autore (AVERSO PELLIS 1988 p.53).

Resti di sepolcri popolari si trovano in molte chiese dell'ex Contea: S.Vito al Torre ha recentemente bruciato tutte le parti in legno intaccate dai tarli; Visco conserva una piccola statua del Cristo morto, l'urna dorata e i caratteristici lumini ad olio colorati; Crauglio l'urna e i soldati. Gran parte delle chiese, soprattutto nella parte del Goriziano oggi Slovenia, espongono ogni anno l'urna dorata (la Cappella di Castagnevizza) o la statua del Cristo morto (Salcano, Merna, Montegrado...). Alcune chiese, come quella dei SS.Lorenzo e Domenico di Ronchi dei Legionari, posseggono un altare nel quale, in basso, è incorporata la figura del Cristo giacente, ordinariamente celato dietro un pannello che viene rimosso nel periodo pasquale. Altre chiese espongono sul-

l'altare della deposizione angioletti che denunciano l'appartenenza ad un corredo sepolcrale preesistente (Savogna, S.Mauro) mentre Vertoiba colloca ogni anno i suoi giganteschi angeli dipinti ai lati dell'altare della deposizione. La parrocchia di S.Andrea conserva le figure di due soldati romani intagliate nel legno che originariamente venivano poste ai lati della cappelletta/sepolcro e una bella statua del Cristo disteso (AVERSO PELLIS 1988, p.52-53). Da qualche anno, con grande soddisfazione dei parrocchiani più anziani, statua e soldati vengono sistemati ai piedi di un altare laterale e il Cristo diligentemente coperto da un velo come si usava fare un tempo: un timido accenno alla ripresa della tradizione da tempo abbandonata. Un elemento caratteristico che sopravvive anche dove i sepolcri non si fanno più è costituito dalle ciotole di *frumento pallido* coltivato per tempo al buio, il quale deve simboleggiare la vita prematuramente spezzata di Gesù: così a Lucinico.

Il sepolcro del Duomo era detto il *catafalco* perché la statua di Cristo veniva sistemata su un piano elevato, attornata da candele, fiori e drappi neri come si usava fare per i funerali importanti: tale per lo meno è la confusa immagine rimasta nella memoria dei fedeli di allora. Qualcosa di simile è però tutt'ora attuato nella parrocchiale di St.Jakob a Villaco: la statua



Sepolcro della parrocchiale di Villaco (1996); in alto, al centro, il Santissimo velato.

del Cristo, talvolta coperta da un candido telo funebre, emerge da una vera siepe di fiori e fronde, sovrastata dall'urna sopra la quale viene sistemato l'*ostensorio velato* di cui si è già detto.

Anche la chiesa di S.Rocco allestiva il suo sepolcro: lo conferma R.M.Cossar (1934 p.59) che ricorda anche l'usanza dei goriziani e dei triestini(32) di visitarne sette, e fra questi quello appunto di S.Rocco, dell'Immacolata, delle Orsoline (che conservano la splendida urna scolpita in legno d'ulivo proveniente dalla Palestina), del Duomo, dei Gesuiti, di Piazzutta, di S.Giovanni, di S.Antonio nuovo, di Castagnevizza. I sanroccari rammentano il Sepolcro che veniva allestito nella loro chiesa all'altare di Santa Lucia con piante, fiori e luci colorate. Per allestire queste ultime si usavano piccole fiasche di vetro bianco, spogliate dal rivestimento protettivo, riempite di acqua colorata(33) e sistemate capovolte su qualche supporto, con dietro una candela.

Cossar ci rammenta anche che in Duomo due soldati di fanteria armati di tutto punto prestavano servizio di guardia davanti al Sepolcro. Lo stesso avveniva a Gradisca (CICERI MASSAU 1977, p.338), Cormons (CICERI 1974, p.276), Trieste (LANCELLOTTI 1951, p.552/I) ed avviene tuttora nei paesi della Valcanale. Chi si recasse ad Ugovizza o a Valbruna nel lasso di tempo che va dal pomeriggio del Venerdì Santo e precisamente dal momento in cui nel sepolcro viene sistemato il *Santissimo velato*, fino al Gloria del Sabato sera, potrebbe assistere al cambio della guardia, assicurata dai componenti del tradizionale Corpo dei Pompieri locali in alta uniforme che si alternano al cospetto del Santissimo ogni mezz'ora, notte compresa (PELLIS-NICOLOSO CICERI 1995, p.38-39). È parimente assicurata, a turni prestabiliti, la presenza di almeno un componente di ogni famiglia del paese.

Il Resurrexit

Quasi ignorata in Friuli(34), la processione del Resurrexit era/è tutto-



Il Lignum Vitae o albero che fiorisce in una raffigurazione popolare della Croce che separa, ma anche unisce la vita e la morte con l'annuncio della Risurrezione (Museo di Maribor).

ra la naturale conclusione del rito dei sepolcri laddove questi si allestiscono ancora. In questi casi infatti la processione prende il via dopo l'annuncio della Risurrezione e fa seguito all'*Auferstehungsfeier* o prelievo del Santissimo dal sepolcro popolare (GATTERER 1925, p.292) cerimonia che si svolgeva anche in Aquileia la mattina di Pasqua (PAPINUTTI 1972, p.103). Laddove i sepolcri popolari non si fanno più, la processione esce dalla chiesa all'inizio della grande messa del giorno di Pasqua, come avviene a S.Rocco, o al termine delle celebrazioni della vigilia. Nel Goriziano si possono osservare le due varianti, come vedremo.

Nei primi secoli in tutte le chiese

della cristianità, quando non si officiava ancora la messa solenne del giorno di Pasqua, la festa della Risurrezione era celebrata al termine di una lunga notte densa di preghiere e di funzioni che si svolgevano dentro e fuori della chiesa e che comprendeva, come in parte si fa oggi, la benedizione del fuoco e dell'acqua, la consacrazione degli olii (poi anticipata al giovedì) e il battesimo dei catecumeni che aveva luogo nei battisteri. Al rientro in processione nel tempio seguiva la messa solenne con, nel momento dell'annuncio, il cambio delle vesti dei celebranti che passavano dal viola al bianco, dal lutto alla gioia che segnava il *transito (Pasqua)*; con il triplice canto dell'Alleluia, cessava il digiuno e si



Benedizione del fuoco a S. Rocco con il ritorno della luce nella chiesa al Canto dell'Exultet.



celebrava l'Eucaristia. Così almeno a grandi linee il cerimoniale liturgico della Grande Veglia (35).

Ad Aquileia la proclamazione della Risurrezione secondo il rito patriarchino avveniva nel corso del dramma sacro, cantato e recitato dal clero e conosciuto come *Visitatio sepulchri* quando "il pontifex, reggendo la croce o la sindone esclamava *excelsa voce: Surrexit Dominus de sepulchro*, canto che veniva ripetuto in *secunda Vespra* quando una processione che riguardava il fonte battesimale similmente si concludeva con l'annuncio *Surrexit Domino de sepulchro, alleluja* (TAVANO 1984, p.67-68; 1988 p. 49).

Da "questi movimenti, cortei e processioni annuncianti la risurrezione di Cristo (...) dovrebbero essere derivate le processioni dette appunto del *Resurrexit* che sono ancora in uso e che vennero a sostituire, quale rito più umile o popolare, la sacra rappresentazione abolita con la soppressione del rito aquileiese" (TAVANO 1984, p.68).

Più tardi e un po' alla volta, forse per alleggerire le fatiche del clero celebrante, l'ora dell'inizio della veglia pasquale fu anticipata e fu necessario creare anche la messa del giorno di Pasqua(36). Scrive G.Berti (p.180):

Già al tempo di S.Gerolamo essa durava soltanto metà della notte ed aveva subito qualche anticipo. Con S.Gregorio la veglia gravitava più verso il sabato che verso la domenica, e finiva prima di mezzanotte. Così la Messa vigiliare venne ad appartenere sempre più al sabato. Nel IX e X sec. il solenne gloria della messa vigiliare non doveva essere cantato avanti che apparisse in cielo la prima stella. Nei secoli seguenti tutta la funzione si svolgeva nel pomeriggio tanto che nel sec.XII la messa incominciava verso le tre, ora nella quale essa veniva celebrata durante tutte le ferie di Quaresima. Quando nel sec. XIV si cominciò ad anticipare al mattino la messa delle ferie, si anticipò anche quella del sabato santo e quindi anche la funzione che la precede-

va. Così per molti secoli una funzione notturna fu celebrata in pieno giorno....

Fino a pochi decenni fa infatti la benedizione del fuoco, dell'acqua, dei cibi aveva luogo nella mattinata del Sabato Santo mentre l'annuncio della Risurrezione, lo scioglimento delle campane e la celebrazione dell'Eucaristia erano fissati a mezzogiorno. Sembra che tale ordinamento del Rituale Romano facilitasse le funzioni pomeridiane.

Era il caso delle processioni del *Resurrexit* che si svolgevano nel pomeriggio a partire dalle cinque. Ogni parrocchia aveva la sua e, fra queste, vi erano quelle che preferivano mantenere la tradizione della processione all'alba come si era continuato a fare in Oriente.

Apprendiamo infatti dal giornale "Il Goriziano" che, nel 1873, la *processione del Resurrexit* si era svolta con la partecipazione delle autorità municipali e di 60 signore e nobili dame con cero in mano.



Resurrexit con scritta luminosa a Gabria (1988).

Lo stesso giornale, diventato nel frattempo "l'Eco del Litorale", nel 1886 riferisce delle *processioni consuete del Resurrexit* svoltesi con grande partecipazione di pubblico iniziando da quella del Duomo per finire con quella della Castagnevizza la domenica mattina...

Dieci anni dopo lo stesso giornale fornisce alcuni particolari sulle processioni del sabato e della domenica: iniziava il Duomo alle 17; S. Ignazio alle 18 per i militari (la cui caserma era al fianco della chiesa): spettacolo commovente la truppa inginocchiata al passaggio del Redentor del Mondo; Piazzutta alle 19 con ricca illuminazione cui aggiungevansi di tratto in tratto fuochi

di bengala; alle 20 ai Cappuccini ultima processione della sera, ma la meglio riuscita, la più imponente, degno coronamento insieme colla processione dei borghigiani di S. Rocco, di domenica mattina.

Il Sabato Santo 4 aprile lo stesso giornale aveva annunciato: *A S. Rocco la processione del Resurrexit si farà non più oggi sabato sera, ma il giorno di Pasqua alle 6 del mattino.* Ed è il 21 aprile 1897, esattamente un secolo fa, l'annuncio che *per la prima volta la processione aveva percorso la via Lunga e quella della scuola Agraria.* La chiesa di S. Rocco, diventata parrocchia, aveva finalmente, a quanto sembra, il suo Resurrexit e lo aveva collocato non nella serata del

sabato, fin troppo affollata di processioni, bensì nella mattinata di Pasqua come era nella tradizione della Castagnevizza alla quale la chiesa era appartenuta per lungo tempo (SPANGHER 1991, p.27 segg.)

Nella memoria dei sanroccari vi è infatti il ricordo della processione non all'alba come si faceva a Merna, S. Mauro ecc. e nemmeno alle sei, ma alle sette del mattino dopo quella della Castagnevizza. Alla *Capela* affluivano per tradizione *i Veterani collo stendardo e colla banda che rallegrava coi suoi concerti la città nelle prime ore del bel giorno di Pasqua:* la banda si prestava più tardi ad accompagnare anche la processione di S. Rocco.



Alleluia, scritta luminosa per il Resurrexit di Gusbana.



Fuocherelli lungo il percorso del tradizionale Resurrexit a S. Andrea.

Era infatti usanza goriziana quella di far precedere la processione dalla banda che alternava i suoi motivi religiosi ai canti della corale, mentre sul campanile i giovani *scampanottavano*, come avviene tuttora.

Le donne andavano alla prima messa, quella delle sei, per far benedire i cibi che portavano nella *šula*, il tovagliolo ricamato e legato a fagottino o il cestino nel quale avevano messo un pezzetto di ogni vivanda che sarebbe comparsa sulla tavola di Pasqua. Alla fine della funzione correvano a casa per addobbare le finestre ed essere pronte per prendere parte alla processione. S.Rocco in quel giorno era pavesata quasi come per il Corpus Domini(37), con alle finestre le cose più belle di casa: ricami, quadri, immagini sacre, candelieri, piante e fiori.

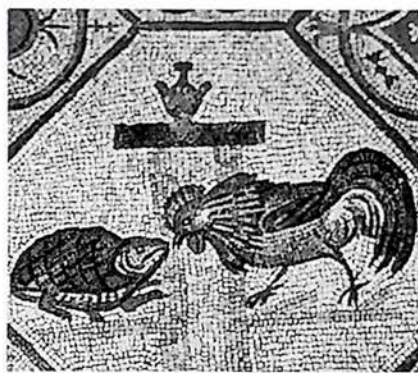
L'addobbo suppliva alla mancanza dell'elemento caratterizzante del *Resurrexit*, i fuochi e le luci già segnalati dai giornali nelle processioni serali, elemento che ritroviamo ancor oggi in tutte le processioni pasquali che si svolgono nelle ore notturne e all'alba. Fra queste quella di S.Mauro che, quando vigeva l'ora solare, iniziava alle quattro del mattino, illuminando il percorso processionale con centinaia di candele accese. L'operazione fuochi è tuttora condotta dalla compagnia dei giovani che prelevano il fuoco dal falò benedetto la sera prima e che hanno vegliato tutta la notte (AVERSO PELLIS 1988, p.57). Con un ritardo di mezz'ora seguono nell'ordine Piuma, Piedimonte, Lucinico, S.Floriano, Rupa, Peci, Doberdò ecc. mentre Merna e la Cappella di Castagnevizza continuano a preferire le ore dell'alba.

Per la processione a tarda sera del sabato, subito dopo lo scioglimento delle campane, hanno optato invece S.Andrea, Savogna, Gabria, Vertoiba ed altre parrocchie, che dei fuochi pasquali, come vedremo, conservano gelosamente la tradizione.

Imponenti, illuminati e maestosamente scortati dai pompieri in alta uniforme sono i *Resurrexit* dei paesi del Tarvisiano come Camporosso, Ugovizza e Valbruna.

Luci e fuochi per una notte di transito

Luci e fuochi sono un richiamo agli antichi riti solari o riti di passaggio stagionali. La Pasqua cristiana (in origine *Pascha, transitio* o *passaggio*(38)) non può essere celebrata prima dell'equinozio di primavera che si verifica il 21 marzo (quindi a partire dal 22 marzo(39)), momento dell'anno in cui il giorno diventa più lungo della notte: un *passaggio*, immagine cosmica della vittoria della luce sulle tenebre o della vita sulla morte, specchio della Risurrezione; un *passaggio* che i primi cristiani aquileiesi raffigurarono con la bellissima immagine musiva della lotta del gallo (simbolo del sole, della luce, di Cristo (40)), con la tartaruga (collegata al mondo sotterraneo delle tenebre eterne): un



Lotta del gallo (luce) con la tartaruga (tenebre) nelle rappresentazioni musive aquileiesi del IV sec.

passaggio stagionale che le religioni precristiane onoravano con l'accensione di fuochi come tutti i momenti cruciali del ciclo solare(41).

Nei primi secoli cristiani ad Aquileia la notte fra il Sabato Santo e la Domenica di Pasqua era sfavillante di luci. Lo era la basilica in onore dei catecumeni ammessi al battesimo o neoilluminati dalla fede di cui la luce era il simbolo (42); lo erano le strade, le piazze per ordine di Costantino imperatore che, fattosi cristiano, glorificava il senso della fede; lo erano perfino le case dei giudei e dei pagani contagiati dall'aria di festa e di attesa che regnava in quella notte particolare (TAVANO 1968, p.12 ; BIASUTTI 1980, p.x18).



Il simbolo della Luce si perpetua anche nei casi in cui la processione ha luogo ad alba inoltrata (Rupa e Peci 1992).



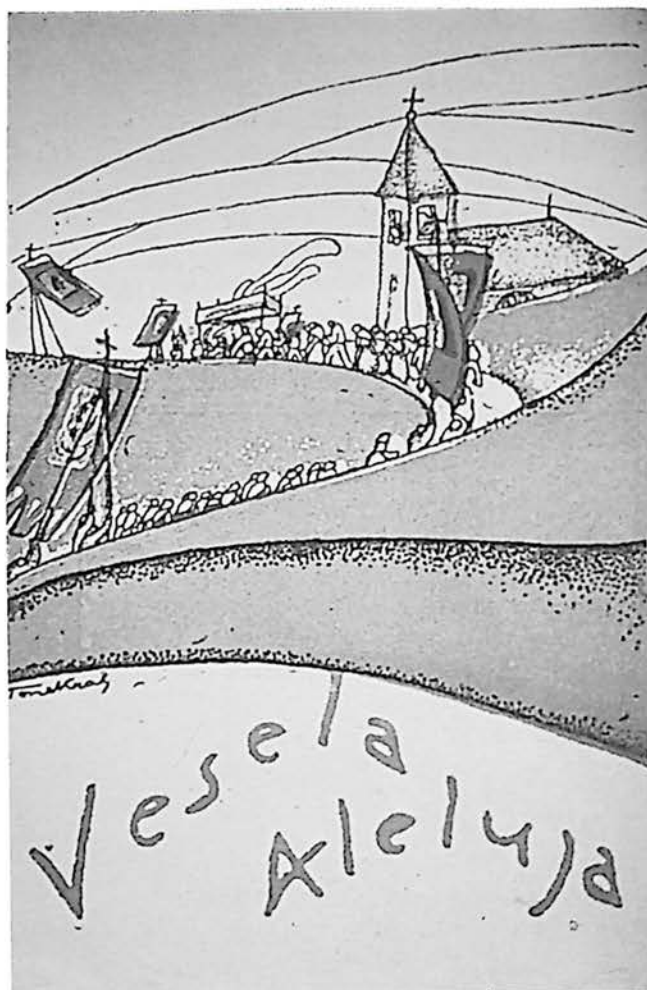
Preparativi al Resurrexit sanroccaro.

Le luci secondo un'antica leggenda si accendevano in ricordo di un miracolo compiuto dal confessore Narcisso, vescovo di Gerusalemme, intorno al 210, il quale aveva mutato l'acqua in olio per ravvivare le lampade languenti e per consolare così i fedeli che, probabilmente, da simile languire traevano funesti presagi. Ogni cero o lume ad olio acceso divenne allora l'espressione di un desiderio che la luce della devozione avrebbe potuto esaudire (BIASUTTI 1980, p.x18).

Ed è ancora il fuoco, diventato luce in senso cristiano, dopo esser stato benedetto e trasferito sul cero pasquale che ha il compito di riportare la Luce nella chiesa buia. Le tre stazioni al canto dell'*Exultet* e le candele dei fedeli accese al grande cero sono un rito di rinnovo e perciò di *passaggio* che un tempo si compiva anche nelle case già sottoposte a pulizie preparatorie in attesa del grande evento della Risurrezione che doveva aprire un nuovo ciclo. La sera del Venerdì di Passione era uso lasciare spegnere il fuoco domestico(43) in attesa di riaccenderlo, l'indomani, con quello benedetto portato dalla chiesa(44).

Lo stesso fuoco, assunto a valenza cristiana, veniva/viene proposto sotto forma di piccoli e grandi falò, candele, lumi, scritte inneggianti alla Risurrezione come è dato di vedere ancor oggi. È il caso di Gabria, la cui processione del *Resurrexit* passa sotto un pendio dove i giovani hanno preparato una gigantesca scritta luminosa: IHS; di Giasbana, dove la grande scritta ALLELUIA illumina chiesa e processionanti; di S.Andrea, dove l'intero percorso della processione è segnato da due file ininterrotte di fuocherelli a forma di mucchietti o croci; di S.Mauro, che prima dell'alba dispone ai lati della strada lumini ad olio o candele che spesso il vento si ostina a spegnere. Ed è commovente assistere allo snodarsi dei fedeli fra fuocherelli, alberi in fiore, scampanii e canti di gloria mentre le prime luci dell'alba scacciano l'oscurità.

L'usanza dei fuochi pasquali che come abbiamo visto possono presentare forme diverse è diffusissima.

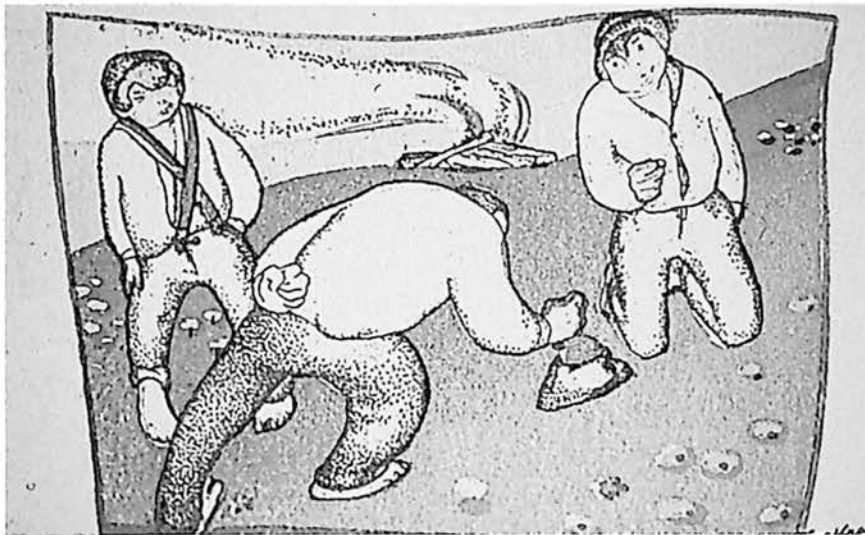
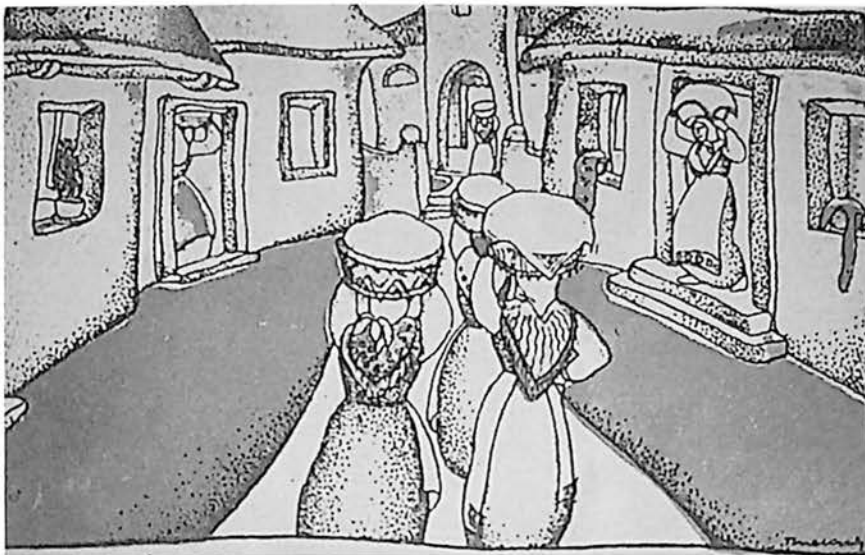


Resurrexit in una cartolina di Kralj (coll. Mischou).

Troviamo fuochi lungo i percorsi processionali sia del *Resurrexit* che del Venerdì Santo (CANTARUTTI 1961, p.79-80), ma anche al di fuori di essi. La tradizione popolare vuole che nei falò si bruci l'odio oppure Giuda il traditore. In Slovenia, oltre alle scritte, si disegnano ostensori o si preparano dodici fuochi montati su aste, come tanti alberelli; rappresentano, si dice, Cristo e i dodici apostoli, curando però di sistemare a parte quello del traditore, mentre quello di Cristo è il più grande di tutti (KURET 1961, p.75). A Masarolis i fuochi prendono la forma di croci alte quanto una persona perché si vuole bruciare la croce che fu causa delle sofferenze del Signore. Si arriva fino ad accendere girandole di fuochi artificiali come si faceva anche a Gorizia. Molto criticata (12 aprile 1897) la grande ruota allestita sulla piazza Bertolini che distoglieva l'attenzione della moltitudine dal SS.Sacramento.

La festa di primavera

La lunga preparazione quaresimale e quella più impegnativa della Settimana Santa terminavano improvvisamente con lo scioglimento delle campane nella Grande Festa religiosa e di primavera, come faceva notare ammirato San Cromazio vescovo di Aquileia, dinanzi al prodigioso risveglio della natura, rammaricandosi che l'inizio dell'anno civile fosse fissato a gennaio e non a Pasqua (TAVANO 1968, p.16). I riti popolari in questo momento cruciale del ciclo erano moltissimi, di sapore pagano, ma tutti intrisi da profondo amore per il Redentore. Meritano di essere ricordati, benché quasi dimenticati, il tabù del lavoro, le previsioni e le pratiche divinatorie che si innestavano sui giorni del sacro. Moltissime altre credenze si legavano allo scioglimento delle campane (NICOLOSO CICERI



Benedizione dei cibi e gioco delle uova in una cartolina di Kralj (Coll. Mischou).



Cristo è risorto! Ossia il gioco della Risurrezione. (A.P.T.).



Il gioco delle uova come si svolge ancora oggi. (A.P.T.).

1982, p.780) come il gesto di lavarsi il viso e gli occhi all'annuncio della Risurrezione, per preservare la vista si diceva, per diventare belli, per lavare i peccati: era un rito giudaico che segnava la fine del tempo penitenziale (TAVANO 1988, p.50).

Fuori della chiesa, la festa si consumava soprattutto a tavola. Anche nelle famiglie più modeste non doveva mancare la carne alla quale si era rinunciato durante la quaresima. In mancanza del tradizionale agnello che nei climi freddi non nasce per tempo (45), il piatto tradizionale era il prosciutto *pasquale* messo da parte quando, in ogni casa, si macellava l'animale allevato con tanta cura (AVERSO PELLIS 1996, p.47-65).

Nell'acqua di cottura del prosciutto, ancor oggi come un tempo, si cuociono le *fule*, specialità gastronomica del Goriziano, di cui ogni famiglia custodisce una "ricetta" mai scritta(46), ma che in genere venivano preparate con il pane cotto in casa per la festa delle Palme. Nel pranzo pasquale o in quelli del giorno successivo non potevano mancare le uova sode da consumare assieme all'insalatina, primo prodotto dell'orto. Il dolce tipico della Pasqua non era, come si crede, la gubana che contiene semi ed è perciò dolce invernale, bensì la *pinza* fatta con pasta lievitata(47) ricca di uova e burro (derrate disponibili in primavera in ogni casa contadina o facilmente reperibili). Con la stessa pasta si confezionavano i *fratini* ad imitazione dei chiodi che avevano trafitto le mani e i piedi di Gesù e le colombe che avevano l'aspetto di gallinelle. *Pinze, colombe, fratini* e uova non potevano essere consumati prima di essere stati benedetti (48).

L'uovo è pasquale, dicono i cosmologi, perché simbolo del mistero della vita-morte-rinascita (49) che ben rappresenta la Risurrezione, per cui romperne il guscio (tomba/sepulcro) era come liberarne la vita. È il senso da dare ai giochi che miravano alla conquista delle uova squarciandone l'involucro: *Cristo è risorto!* esclamava il ragazzo polacco vincitore. *In verità Cristo è risorto!* rispondeva l'altro consegnando l'uovo rot-

Resurrexit a S. Rocco, unico esempio di processione pasquale conservatosi in città (anni 87, 88, 89, 90, 92, 94).





to. Da noi l'uovo si rompeva conficcandovi una moneta, a sua volta simbolo di prosperità; per rendere il guscio più resistente le uova si cuocevano in acqua salata. Caricate di significati magici e religiosi le uova erano, anche in passato, oggetto di cure particolari. Si coloravano soprattutto di rosso, colore apotropaico per eccellenza, ma anche per ricordare, come dice la leggenda, le gocce di sangue di Gesù cadute sulle uova che Maria Maddalena aveva deposto ai piedi della croce. Spesso le uova da regalare ai bambini si nascondevano fra i cespugli; si diceva allora che erano state le campane, di ritorno da Roma dove si erano recate per ricevere la benedizione papale, a seminarle negli

orti e nei giardini. Un'altra usanza venuta dal Nord vuole che siano state portate dal coniglietto, animale simbolo, unito all'uovo, di fecondità e legato alla dea della primavera di tradizione anglo sassone(50) che aveva la testa di lepre.

Gorizia aveva la seconda e la terza festa di Pasqua. Il lunedì, come attestano i giornali degli anni ottanta del secolo scorso, era riservato alle corse di cavalli in Campagnuzza, festa all'aperto dei ceti socialmente elevati e che veniva ripetuta in maggio. Martedì pomeriggio c'era la grande festa popolare di primavera, sempre in Campagnuzza. Era previsto che suonasse la banda e negli intervalli erano annunciati giochi a premi.

Dalla lista delle spese presentata al Municipio (poco più di 50 fiorini nel 1870) si può dedurre che erano in programma il tiro alla fune, il gioco dei fazzoletti e l'albero della cuccagna per la quale era stato acquistato un pino detto "albero (con) antenna della cuccagna" per la somma di fiorini 2.50 compreso l'allestimento.

Iniziava così la primavera goriziana e il periodo dei cinquanta giorni che, attraverso le Rogazioni di S.Marco e quelle dell'Ascensione, oggi quasi dimenticate, accompagnavano i fedeli ad incontrare un'altra grande festa della cristianità e della natura, il Corpus Domini, festa anticipatrice del solstizio d'estate che prende il nome del suo grande Santo, Giovanni.

NOTE

1 - Il Concilio di Trento, impegnato a dare alla chiesa una liturgia universale, aveva deciso di abolire i riti patriarcali salvando solo quelli vecchi di almeno duecento anni e fra questi quelli aquileiesi. Fu nel successivo Concilio Provinciale Aquileiese detto anche Sinodo di Udine (20 ottobre 1596), che il millenario rito aquileiese (un gioiello della liturgia antica con i suoi canti gregoriani, musiche, responsori, sequenze, movimenti processionali) fu definitivamente abolito. Era prevalsa la linea del Patriarca Francesco Barbatto eletto alla cattedra di Aquileia, ma di fatto veneziano. Si veda a proposito G.C.MENIS 1955, p.138; P.PELLEGRINI ERNETTI, Udine 1978, pp.3-4.

2 - I sepolcri popolari sono scomparsi a Gorizia dopo l'ultima riforma, probabilmente soppressi perché la pietà popolare li aveva resi incompatibili con l'immagine cristiana del Cristo morto per la Redenzione.

3 - *Paraseve*: preparazione all'evento atteso, la Risurrezione.

4 - Con riferimento alle eccezioni accordate dal Concilio di Trento alla nota 1; si veda anche nota 28.

5 - La diocesi di Aquileia si estendeva fino a Milano e contava ben quindici diocesi suffraganee.

6 - Grado fu sede del Patriarca di Venezia.

7 - "...due aree culturalmente diverse e diversamente rappresentative di due sfere ancor oggi riconoscibili." cfr. S.TAVANO *Radici antiche* 1988 p.49; si veda anche L.TAVANO: *Il Goriziano nella Chiesa Austriaca 1500-1918* in *Cultura tedesca nel Goriziano*, Gorizia 1995, pp.214-242.

8 - Il Lancellotti definisce il rito del *Resurrexit* "usanza (...) tipicamente slava e tedesca", rileva la presenza del gonfalone di S.Marco subito dopo le reliquie della S.Croce, definisce detta processione notturna la più bella d'Italia per le fantastiche luminarie; cfr. A.LANCELOTTI 1950, p.551; G.RADOLE

nel suo *Folklore istriano* (Trieste 1997, pp.106-110) ricorda che la stessa era detta la *processione degli ori* per la grande quantità di attrezzi ed insegne che sfoggiava e il grande richiamo turistico di cui era oggetto: si svolgeva nelle terre "che furono della Serenissima", con la partecipazione di corali e delle bande che suonavano marce funebri, con la reliquia della Croce o anche il Sacramento (*velato* a Rovigno). Al *Resurrexit* che si svolgeva "assai per tempo" la mattina di Pasqua, Radole accenna per definirlo manifestazione "striminzita e fatta alla svelta nei territori che erano stati austriaci prima della caduta di Venezia (1797) Trieste compresa..."

9 - Dopo i Goti, i Bizantini, i Franchi e Pipino l'Istria divenne marchesato di Carinzia, ducato di Dalmazia, entrò nella sfera d'influenza di Venezia in contrasto con il Patriarca di Aquileia; Istria veneta, Contea d'Istria, Istria austriaca; passò alla Francia nel 1805, poi di nuovo all'Austria nel 1814 e all'Italia nel 1918.

10 - I sepolcri popolari si allestivano anche in Friuli e oltre, ma non risulta vi si esponesse il Santissimo. Si veda oltre.

11 - Informazione datami nel 1988 da Don Marc Ljubo, parroco di Bilje.

12 - Come L'Eco del Litorale che, seppure brevemente, riferiva di manifestazioni religiose mentre altri giornali le ignoravano o le giudicavano negativamente.

13 - C.MEDEOT: *Un famoso pellegrinaggio a Monte Santo* in "Quaderni giuliani di storia" n.1 1983, pp.124-134.

14 - G.M.MARUSSIG: *Giornale della peste del 1682*, manoscritto conservato presso il monastero delle RR. MM. Orsoline in Gorizia; si veda anche M.BELLETTI-A.JAKONČIĆ *Podgora-Piedimonte* 1989, pp.121-123. La chiesetta della SS.Trinità, più volte ricordata nelle visite pastorali dell'Arcivescovo C.M.d'Attems (cfr. F. KRALJ-L.TAVANO 1994, pp. 87,141,142,685), era anche meta di pellegrinaggi da parte di fedeli friulani e slove-

ni; cfr. L.TAVANO-S.MARTINA *Popolo e Clero nella visita pastorale di Carlo M d'Attems (1759)* in *Marian e i pais dal Friul orientâl*, N.U., S.F.F., Gorizia 1986, p.204.

15 - È il tabù del lavoro. I contadini si dedicavano solo ai lavori essenziali come la cura delle bestie che il venerdì non si facevano neppure uscire dalla stalla; in quel giorno non si dovevano usare strumenti da taglio come aratri o coltelli: "ciò che nel tempo profano è obbligo culturale e sociale - il lavoro dei campi - nel tempo sacro diventa un divieto rituale" (V.LANTERNARI in A.NICOLOSO CICERI *Tradizione popolari in Friuli* 1982, p.750).

16 - La Settimana Santa a Visco e S.Vito al Torre nel ricordo degli informatori Fabio Pinat 1919, contadino e capo cantore, Francesco Scarpin 1915, Giuseppina Urizzi 1920, Maria Nardin 1920. Domenica delle Palme: ore 10 processione coll'ulivo, messa grande, esposizione del Santissimo, ore 15 processione con il Santissimo, turni di adorazione. Il Santissimo non si lasciava mai solo né si poteva stare seduti al suo cospetto. Alle 20 riposizione del Santissimo.

Lunedì: ore 7 *messa degli angeli* cantata dalle ragazze, comunione, esposizione del Santissimo, turni di adorazione (1 ora ciascuno); pomeriggio: funzione, predica, confessione, processione, riposizione del Santissimo.

Martedì: idem.

Mercoledì: ore 6 messa, ore 10 funzione di chiusura delle 40 ore, processione con il Santissimo; pomeriggio: mattutino o ufficio delle tenebre con "strepito" (rumore), anticipato al mercoledì per recuperare il sabato e che sarà ripetuto nei due giorni seguenti.

Giovedì: Campana a festa e Gloria per la festa dell'Eucaristia e legatura delle campane dopo la messa, *perché Cristo moriva di mattina*, processione al Sepolcro per la deposizione delle Presantificate.

Venerdì: digiuno completo, *messa secca o secca*, spogliazione dell'altare, bacio alla

Croce; sera: *Passio* o processioni della *Croce allo scuro* o dei *batacui* (siamo sul confine con il Veneto).

Sabato: benedizione del fuoco, dell'acqua, del fonte battesimale, dei cibi; alle 11 annuncio della Risurrezione, campane, organo; sera: *Resurrexit*.

17 - In Istria era detto il *baticscuro* atteso da tutti i ragazzi che arrivavano in chiesa armati di bastoni o pietre per battere sui banchi.

18 - Ogni anno l'arcivescovo proclamava l'indulto quaresimale nel quale erano specificati i giorni di digiuno e i cibi permessi (docc.2.3)

19 - A voce scoperta, cioè senza accompagnamento musicale anche se, per i riti extraliturghi, alcuni strumenti di accompagnamento del canto erano permessi: cfr. GATTERER 1925, p.291.

20 - L'Eco del Litorale 4 aprile 1898

21 - "Ignota", perché non a conoscenza della differenza fra rito romano e rito extraliturghico, secondo Gatterer, di cui si è già detto.

22 - La chiesa di S.Rocco aveva allora un altare dedicato all'Addolorata che per l'occasione era bellamente illuminato.

23 - Anche qui troviamo i fuochi sotto forma di candele di cui diremo più avanti.

24 - Qualso, Claut, Andreis, Rivignano (cfr. O.PELLIS-A.NICOLOSO CICERI, *Feste tradizionali in Friuli* Reana del Rojale 1995, pp. 44,45,53).

25 - Erto e Casso, Ciconicco (cfr. O.PELLIS-A.NICOLOSO CICERI cit., pp.48-52).

26 - Ciò è stato osservato nei territori un tempo austriaci, ma anche a Claut dove nel 1984 ho fotografato sull'altare della parrocchiale adibito a sepolcro una piccola statua del Cristo giacente coperto con il sudario, ai lati del quale vi erano due antiche statue di soldati, segno che un tempo la tradizione "tedesca" era seguita anche in quelle zone.

27 - Controlli e documentazione sull'effettiva esistenza del rito sono stati effettuati fino agli anni 1995/96 in tutti i luoghi citati ed altri.

28 - *In Germania e in Austria, prima del secolo XVI si depositava il ss.sacramento in qualche tabernacolo in un'urna dalla forma simile a un sepolcro, come altrove (es. nell'Italia già austriaca si inserisce ancora il Santissimo in una cassetta o in un tabernacolo in legno o in pietra e si dispone attorno un apparato scenico e illuminato) si continua ad usare; infine nel 1577, dapprima come in monastero, fu esposto in un ostensorio coperto da un velo, di modo che venisse affermato che nell'Eucaristia è vera, reale, sostanziale e permanente la presenza del corpo del Signore; l'affermazione è pubblica e chiara contro gli sconvolgenti che, respingendo il dogma cattolico, in quei giorni celebrano quasi la sintesi del loro errore, parlando soltanto della fede che attesterebbe la morte del Signore.* Dopo aver osservato che il nuovo modo di esporre il Santissimo Sacramento si era diffuso e mantenuto (fino all'epoca dello scrivente) e che esso doveva essere regolato dalle varie diocesi concludeva: *da ciò si ricava l'origine del s.sepolcro.* Ringrazio il prof. Sergio Tavano per l'esatta traduzione del brano il cui contenuto è stato particolarmente importante per il presente contributo.

29 - Cfr. Enciclopedia Cattolica voce: settimana santa, p.451

30 - Il sudario o la sindone nel quale Gesù fu avvolto e sepolto fu trovato nel sepolcro dopo la Risurrezione. È anche il caso di ricordare che la sindone è parte integrante nell'annuncio della Risurrezione del rito patriarchino (v. oltre); cfr. S.TAVANO 1984, pp.67-68.

31 - Malborghetto dal 1993 circa non allestisce più il suo sepolcro con gran disappunto dei fedeli più anziani.

32 - A Trieste i bambini costruivano dei piccoli sepolcri con i quali questuavano sulla pubblica via. Consistevano in una cassetta di legno o di cartone nella quale vi era un piccolo altare munito di gradini. Su di esso c'era un tabernacolo sovrastato da una croce e, sul fondo, la parete appariva ornata di striscioline di carta argentata e dorata disposte a raggiera. Nel sepolcro propriamente detto vi era un piccolo Cristo deposto e circondato da candelabri, fiori finti e all'entrata i due soldati di guardia... cfr. LANCELOTTI 1950, p.551-552.

33 - I sanrocchiani coloravano l'acqua mettendovi a bagno carta colorata.

34 - Gli studiosi di tradizioni popolari friulani accennano assai marginalmente al *Resurrexit* che non è tradizione loro.

35 - Enciclopedia Cattolica: come da sempre nella chiesa orientale (voce Pasqua p. 900).

36 - Enciclopedia Cattolica, voce "Pasqua"

37 - La caratteristica della processione di Corpus Domini è negli alberelli detti *Ma* che decorano tutto il percorso processionale.

38 - Con riferimento alla Pasqua ebraica che ricorda la fuga dall'Egitto e il passaggio del Mar Rosso.

39 - La mobilità della festa di Pasqua è dovuta, come ben si sa, al fatto di doverla celebrare la domenica successiva al plenilunio di primavera.

40 - Una figura di gallo simbolo di Cristo apre la processione del Venerdì santo a Erto: cfr. O.PELLIS-A.NICOLOSO CICERI, p.42, 43. Il gallo che canta all'alba è simbolo del sole e della Risurrezione. Cristo disse a Pietro che l'avrebbe rinnegato tre volte prima che il gallo cantasse: cfr. N.J.SAUNDERS, *Les animaux et le sacré*, Paris 1995, p.121.

41 - Quattro sono i periodi dell'anno in cui si accendevano i fuochi fatti risalire ai culti solari: i due solstizi, quello d'inverno e quello d'estate, momenti in cui il sole tocca il punto rispettivamente più basso all'orizzonte e più alto nel cielo; gli equinozi di primavera e d'autunno in cui la durata del giorno è uguale alla notte.

42 - Il battesimo è un rito di passaggio di carattere iniziatico; nel caso specifico una rinascita nel mondo illuminato della conoscenza.

43 - Finché non furono inventati i fiammiferi, il fuoco nel focolare domestico non si lasciava mai spegnere. Esistevano dei recipienti atti a conservare le braci per il giorno successivo, ma la sera del venerdì santo non venivano usati.

44 - Alla cerimonia della benedizione del fuoco qualcuno va ancora a prelevare le braci; più spesso sono i ragazzi muniti di pentolini, del tradizionale fungo o del *feral* della chiesa (S.Martino del Carso), che portano per le case il fuoco benedetto.

45 - L'agnello pasquale compare sulle tavole, soprattutto in Austria, sotto forma di dol-

ce. In Slovenia ogni cibo di Pasqua ha una sua simbologia riferita alla Passione: il prosciutto raffigura il corpo del Signore, le bucce delle rape tagliate a forma di spirale le catene, le ciambelle la corona di spine, le uova le gocce di sangue, la salsa di rafano il fiele e l'aceto onde venne abbeverato (cfr. V.OSTERMANN 1976, pp.74-75).

46 - Nel mondo popolare le ricette scritte non esistevano perché pochi sapevano scrivere; inoltre le quantità, come già ebbi occasione di fare osservare, erano approssimative e condizionate dalle possibilità economiche delle famiglie. È un gravissimo errore storico tradurre in friulano ricette già pubblicate in italiano, tedesco e sloveno. Lo stesso si dica per le ricette dei ceti sociali più elevati (case signorili, conventi) fatte passare per popolari laddove per popolare si intende "il ceto contadino". Una cosa va sempre tenuta ben presente: il popolo usava ingredienti di sua produzione e non aveva la bilancia come noi oggi: cioccolata, uvetta, zucchero, semi, droghe erano usati in minima quantità perché costavano molto e dovevano essere acquistati.

47 - La sua lavorazione richiedeva molte attenzioni; spesso lavorando la pasta la donna pregava e, da sempre, la *pinza* viene segnata dal segno della croce prima di essere informata come si fa con il pane.

48 - Delle colombe in particolare si diceva ai bambini che dovevano andare in pellegrinaggio a Barbana. Per questo motivo la sera del Sabato santo si mettevano sulle finestre e l'indomani si ritrovavano con l'ulivo nel becco.

49 - Per i cosmologi la simbologia del mistero della vita - morte - rinascita è detta la "Trinità" dell'uovo pasquale: cfr.C.AMARIU *L'oeuf* Paris 1995, p.121.

50 - Easter in inglese, ostera in tedesco che dà osterm: Pasqua - primavera, ostermacht: notte/vigilia di Pasqua, osterhas: coniglietto di Pasqua. Ringrazio le signore Greti Populin e Edda Cossar per l'informazione.



BIBLIOGRAFIA

- C.AMARIU: *L'œuf*. Ed.Felin. Paris, p.85, segg.
- E. e R. APPI: *Tradizioni popolari a Lucinico in Guriza* N.U., S.F.F., 1969, pp.111-135.
- ATP: Musée national des arts et traditions populaires, Paris 1990.
- O.AVERSO PELLIS: *Usanze pasquali nel Goriziano* con premessa di S.TAVANO in "Iniziativa Isontina" n.90, pp.49-64.
- M.BELLETTI-A.JAKONČIČ: *Podgora Piedimonte*, Gorizia 1989, pp.121-123.
- G.BERTI: *La Settimana Santa. Commento storico, dogmatico e pastorale al nuovo Ordo*, Monza 1957, p. 180 segg.
- G.BIASUTTI: *Fermenti dalla base popolare nel Cristianesimo aquileiese dei primi otto secoli*, in catalogo della mostra *Religiosità popolare in Friuli* a cura di L.CICERI, Pordenone 1980, p.x.18.
- N.CANTARUTTI: aggiunta a N.KURET in "Ce fastu?" 1961, pp.79-80.
- A.CICERI: *Testimonianze di vita goriziana in Guriza*, N.U., S.F.F. 1969, pp.57-110.
- A.CICERI: *Testimonianze del popolo cornonese*, in *Cormons*, N.U., S.F.F. 1974, p.276.
- R.M.COSSAR: *Gorizia d'altri tempi*, Gorizia 1934, pp.58-61.
- A.CICERI-M.MASAU: *Alcuni rilievi sulle tradizioni del popolo dalla plaga di Gradisca in Gardis'cia* N.U., S.F.F. 1977, pp. 330-358.
- G.D'ARONCO: *Vecchie usanze popolari del Caporetano* in "Lares" anno XVI, fasc.1, Roma 1950, pp.183-195
- M.GATTERER: *Annus liturgicus praxis celebrandi*, Innsbruck 1925, quinta edizione pp. 291-292.
- F.KRALJ-L.TAVANO: (a cura di) *Carlo M. d'Attems, Atti delle visite pastorali negli arcidiaconati di Gorizia, Tolmino e Duino dell'arcidiocesi di Gorizia 1750-1759*, Gorizia 1994, pp.87, 141, 142, 685.
- N.KURET: *I fuochi di Pasqua presso gli Sloveni*, in "Ce Fastu?" S.F.F. 1961 n. 1-6, pp. 72-79.
- A.LANCELLOTTI: *Feste tradizionali*, Milano 1951.
- C.MEDEOT: *Un famoso pellegrinaggio a Monte Santo* in "Quaderni Giuliani di Storia" n.1, 1983, pp.123 e segg.
- G.C.MENIS: *Il "Planctus Mariae" cividalese del secolo XIII* in "Ce fastu?", S.F.F. 1957-59, pp.138-145.
- A.NICOLOSO CICERI: *Tradizioni popolari in Friuli*, Reana del Rojale 1982, p.779.
- V.OSTERMANN: *La vita in Friuli*, Udine 1940.
- E.PAPINUTTI: *Il processionale cividalese*, Gorizia 1972.
- P.PELLEGRINO ERNETTI: *Appunti sull'anno liturgico aquileiese*, conferenza tenuta al Clero dell'Arcidiocesi nel Centro Studi del Seminario di Udine, Udine 1978.
- O.PELLIS-A.NICOLOSO CICERI: *Feste tradizionali in Friuli*, Reana del Rojale 1995, vol.II, pp.28-66.
- G.PERUSINI: *Uova e pani di Pasqua in Friuli*, in "Archives Suisses des Trad. Populaires", LIII, Bâle 1957 2-3.
- N.J.SAUNDERS: *Les animaux et le sacré*, Paris 1995, p.121.
- L.SPANGHER: *S.Rocco e i Carmelitani scalzi* in "Borc San Roc" 1991, p.27 segg.
- L.SPANGHER: *Gorizia e il Convento e la Chiesa di San Francesco dei frati minori conventuali*, Gorizia 1994.
- F.TASSIN: *La situazione religiosa ed ecclesiastica del Goriziano negli atti della curia patriarcale (1570-1616) in Riforma cattolica e controriforma nell'Austria Interna 1564-1628*, Wien-Koln 1994, pp. 123-131.
- L.TAVANO: *Il Goriziano nella Chiesa austriaca (1500-1918)* in *Cultura tedesca nel Goriziano*, Gorizia 1995, pp.213-242.
- L.TAVANO-S.MARTINA: *Popolo e clero nella vita pastorale di Carlo M d'Attems (1759)* in *Marian e i pais dal Friül orientâl*, N.U.,S.F.F. 1986, p.204.
- S.TAVANO: *Gli scritti di Stefano Kociančić sulle antichità cristiane in Stefano Kociančić (1818-1883), un ecclesiastico al servizio della cultura fra Sloveni e Friulani*, Gorizia 1984
- S.TAVANO: *Radici antiche*, in "Iniziativa Isontina" n.90, 1988, pp.49-51.
- S.TAVANO: *L'antica Pasqua aquileiese*, in "Sot la Nape", S.F.F. n.1, 1968, pp.11-18.
- G.VALE: *Gli antichi usi liturgici nella Chiesa d'Aquileia dalla Domenica delle Palme alla Domenica di Pasqua*, Padova 1907
- P.L.ZOVATTO: *La lotta del gallo contro la tartaruga nei mosaici teodoriani di Aquileia*, in "Atti del II Convegno di studi sul folklore padano", Modena 1965, pp.505-515.

GIORNALI E PERIODICI

- Curia Episcopalis, Annus XVI, gennaio 1887, p.65
- Folium Dioecesanum, Tergeste 1875
- L'Eco del Litorale:
- Sabato Santo 1873: della processione del Resurrexit con le rappresentanze municipali...
 - 4 marzo 1886: delle corse di cavalli organizzate per la seconda festa di Pasqua (26 aprile e 2 maggio in Campagnuzza)
 - 24 aprile 1886: delle processioni del Resurrexit nelle diverse chiese
 - 25 marzo 1886: Pasqua 1886
 - 4 aprile 1896: La processione del Resurrexit a S.Rocco
 - 8 aprile 1896: Echi del Sabato Santo
 - 12 aprile 1897: La settimana santa; Musica sacra
 - 21 aprile 1897: Sabato Santo.

DOCUMENTI

- Doc.1 - ASCG, B.169, fasc.436, prot.437/1847 Indulto quaresimale di Francesco Saverio Luskin, arcivescovo di Gorizia, 7 Gennaio 1847
- Doc. 2 - ASCG - B.227, fasc. 533, prot. 499/1855 Indulto quaresimale a cura di Agostino Codelli di Fahrenfeld, Protonotario Apostolico, 4 febbraio 1855
- Doc.3 - ASCG - busta 346 fasc. 1378/IV prot. 1378/IV, 1870 Terza festa di Pasqua in Campagnuzza
- Documentazione fotografica ed osservazioni personali dell'autrice effettuate a partire dal 1972.



Organi e organisti a Gorizia

Alessandro Arbo

In memoria di Gilberto Pressacco

Con gli inizi del Cinquecento, dopo la morte di Leonardo (1500) e il definitivo passaggio della contea agli Absburgo (1509), Gorizia perde l'antica sovranità sul territorio, ma guadagna «un vasto retroterra politicamente consolidato ed economicamente complementare» (1). È a questo secolo che risalgono le prime testimonianze dell'operato di alcuni organisti di origine tedesca presso la cappella musicale del Duomo. Dal 1538 è documentata l'attività di Giovanni Hophajer (o Hofhaimer), probabilmente fratello del più celebre Paulus. Dopo sei anni di servizio, nel 1544 Hophajer avrebbe chiesto di recarsi a Trento, su invito del Vescovo. Gli verrà accordato un permesso di tre mesi, «a condizione però che prima della sua partenza sieno a posto le risonanze e le canne dell'organo nella chiesa di Sant'Ilario» (2). Ma l'organista non avrebbe fatto più ritorno in città. Il suo incarico, dapprima proposto a un certo «Michele Cappellano alla Croce» passò per alcuni anni a Giacomo Oberpurger. Più tardi, dal 1547 al

1555, veniva assunto un nuovo maestro proveniente da Parma e di origine scozzese, che fu «sospetto in linea politico militare, come traspare da un rapporto diretto ai commissari di guerra in Friuli, in cui lo si dipinge quale veneto e rinnegato» (3). Si tratta con molta probabilità di Giorgio Mainerio, un musicista che «occupa un posto non secondario nella storia della musica strumentale ed in particolare di quella della danza» (4). Dopo il soggiorno goriziano si sposò ad Aquileia, diventando cappellano di Sant'Orsola e, dal 1576, maestro di cappella del Duomo (5). Tra le opere a stampa si ricordano: il *Magnificat octo tonorum* (Venezia, 1574), i *Sacra cantica* (Venezia, 1578) e soprattutto *Il primo libro dei balli*, a 4 voci «accomodati per cantar et sonar d'ogni sorta di strumenti» (Venezia, 1578). È in questa raccolta che si identificano tre brani legati al Friuli: «l'*Arboscello* e la *Putta nera*, espressamente chiamati "balli friulani", e *Schiarazula Marazula*, con ogni probabilità riferibile a costumi popolari friulani (è an-

cora in uso il termine "scjarazule" ad indicare lo strumento popolare che durante il triduo pasquale sostituisce il suono delle campane)» (6).

La permanenza goriziana di Mainerio - un periodo giovanile che precede le prime pubblicazioni - durò forse sette anni. Ci rimane la testimonianza della sua attività didattica: nominato organista e «maestro della gioventù», dal 1547 tenne scuola «nella parte bassa della città, possedendo un podere, godendo buona opinione tanto sua moglie che suo figlio e non avendo mai avuto una lagnanza contro di lui» (7), come è scritto a sua discolpa (per ragioni che restano oscure) in un documento del tempo (8). In verità il maestro avrebbe avuto vita non facile, non solo a causa dei sospetti politici, ma «anche a motivo di accuse e processi per negromanzia e pratiche astrologiche ed eretiche» (9).

Altrettanto precaria la situazione di Nicola Vicentino, qualche decennio più tardi (10). A quanto pare l'inquisitore non riuscì a trovare nelle casse della sua cella libri che potesse-



Organo della chiesa del Sacro Cuore. (Fotografia di Bernardo Bressan).

ro risultare sospetti; ma il frate venne attentamente interrogato riguardo alle pratiche musicali. Dichiarò di aver eseguito in chiesa musica sacra e alcuni alcuni madrigali, e di avere alcuni giovani allievi a cui impartiva l'insegnamento. Come organista, fra' Nicola era affiancato da un certo Domenico, falegname della città, che suonava in Duomo. A Gorizia c'erano infatti due strumenti, come documentano alcuni passi della relazione della stessa visita pastorale. Il primo, «noviter constructum et nondum perfectum», si trovava nella chiesa di Sant'Ilario; il secondo, nella chiesa del convento francescano, era «piccolo poco elevato da terra e posto dietro l'altar maggiore, nel coro» (11).

Tra i maestri e gli organisti che hanno lasciato traccia durante il Seicento, va ricordato Gioseffo Marini, già attivo a Pordenone nel 1617 e nel 1621 maestro di cappella «dell'illustrissima Convocazione di Gorizia», come figura sul frontespizio di un'opera pubblicata in quell'anno a Vene-

zia presso Gardano, vale a dire un libro di *Messe e mottetti a 8 v. col Basso per l'Organo* (12). Attivo poco più tardi in città, Antonio Piccelli avrebbe «dedicato e offerto, nel 1637, una sua composizione all'imperatore Ferdinando III» (13). Sono poi da ricordare, attorno al 1650, l'organista e organaro Eugenio Gasparini e l'organista Matteo Melissa, autore di salmi concertati, da due a cinque voci (14). Nel 1675 gli succedette Carlo Scalettaris, un allievo del nobile Gian Giacomo Arrigoni, maestro di cappella a San Vito al Tagliamento. Alla morte di quest'ultimo, Scalettaris abbandonò Gorizia per subentrargli come organista presso la medesima cappella, dove esercitò per alcuni anni, sebbene con scarsa continuità (15). Verso la fine del secolo, sembra inoltre che abbia operato in città il frate gemonese Francesco Palese, suonatore di violoncello, già attivo a Trieste e presso la corte arciduciale di Graz, e del quale è accertata la «prestazione in esecuzioni di stile concertato» (16).

Nel Settecento, per quanto riguarda la pratica del canto liturgico, è soprattutto la chiesa di Sant'Ilario a radunare maestri e cantori. Durante il primo decennio del secolo è documentata l'attività del rovigino Alvisè Patriani, già operante in numerose città fra le quali, nel 1704, Latisana (17). Nel febbraio del 1720 Patriani inoltrava un'istanza per essere assunto come organista presso il Duomo di San Vito al Tagliamento, qualificandosi come «compositore e abile cantante» e dichiarandosi disposto a insegnare il «canto fermo e figurato» (18). La domanda ottenne l'effetto sperato, e poco più tardi Patriani abbandonò la città per recarsi a San Vito, dove nel 1722 assunse anche il ruolo di maestro di cappella (carica che mantenne fino al 1726, quando fu assunto presso la cattedrale di Ceneda). In quegli stessi anni, a Gorizia gli subentrava Francesco Saverio Rainer.

Il funzionamento delle cappelle musicali va visto in rapporto alla collocazione, nelle principali chiese, di nuovi strumenti. Il primo organo della chiesa di Sant'Ignazio venne costruito nel 1747 da Pietro Nacchini (19), organaro di nobile famiglia veneziana, che fabbricò numerosi strumenti per importanti chiese del Friuli. Più tardi un nuovo organo veniva collocato nella chiesa del convento dei frati minori, opera affidata a Franc Ksaver Krizman (Crisman di Rifembergo, 1726-1795) (20), un allievo di Nacchini che avrebbe costruito numerosi organi nelle regioni orientali del Goriziano, in Carniola e in Stiria. La costruzione del nuovo organo per il Duomo, nel 1775, venne affidata al celebre Gaetano Callido (21), anch'egli allievo del Nacchini e costruttore di numerosi strumenti nelle chiese dell'Istria e del Quarnaro.

Nella seconda metà del secolo le attività della principale cappella del Duomo sono testimoniate dalle partiture di messe e mottetti ora conservate nel fondo dell'Archivio storico provinciale. Non dobbiamo dimenticare che con la fondazione del primo arcivescovado di Carlo Michele d'Attems, nel 1751, la chiesa di goriziana finì per assumere un ruolo gui-

da nel contesto del Litorale asburgico (22); motivo che spiega anche la volontà di accompagnare le celebrazioni liturgiche con un adeguato organico vocale e strumentale. Fra i maestri che operarono nella seconda metà del secolo si ricordano Nicolò e Francesco De Zorzi, il napoletano Pasquale Vinci; verso gli ultimi decenni del secolo, il violinista Ignazio Gobbi (1742 - dopo il 1830) e il compositore Gaetano Fabani (1730-1796).

Gli inizi dell'Ottocento registrano l'insediamento in zona di musicisti di origine boema, fra i quali va segnalato Wenzel (Wenceslao) Wrattni. L'ipotesi che per un certo tempo sia stato impiegato quale maestro di cappella in una chiesa goriziana trova conferma nella discreta quantità di musica sacra che figura nel catalogo delle musiche possedute da Antonio Gracco (23). Di questa produzione si sono potuti rintracciare alcuni significativi esempi: un *Laetentur coeli* (di cui una copia manoscritta è presente nella cantoria della chiesa di San Rocco), e una *Messa corale e Tantum ergo* (nel fondo musicale dell'Archivio Storico Provinciale) composte entrambe a Gorizia nel 1808, una *Sinfonia* dedicata al barone Peter Anton von Codeli (*ibidem*), la trascrizione pianistica di una *Overture* di Weigl (senza data, *ibidem*), e tre *Terzetti* per fiati (due clarinetti e fagotto) conservati nell'archivio privato «Ricardi di Netro» di Udine (24).

In un agile - anche se a momenti visibilmente schematica - imitazione dello stile classico, i brani sacri di Wrattni denotano una singolare *verve* ritmica nell'uso dei materiali convenzionali, soprattutto nell'accompagnamento organistico, dove vengono adoperati arpeggi sulle triadi, acciacature espressive, note ribattute, ottave, che più che a una scrittura organistica fanno pensare alla prassi esecutiva del fortepiano. Considerata la semplicità delle frasi vocali, l'insieme risulta vivace, anche se poco aderente ai contenuti del testo religioso, lasciando intendere il processo di secolarizzazione a cui - come avrebbero più tardi rimproverato i cecilianiani -



Cantoria e organo della chiesa di Sant'Antonio (Fotografia di Bernardo Bressan).

soggiaceva la musica sacra agli inizi dell'Ottocento. Basti considerare il modo in cui viene trattata la domanda di perdono del *Kyrie*, con frasi di un'energia e di una robustezza ben dichiarate, aliene da ogni forma di introspezione.

Nel 1808, lo stesso anno in cui Wrattni componeva questi spartiti, un altro boemo, Franz Kubik (?-1848), andava «in traccia di un posto a Lui adatto in Gorizia», come testimoniano alcune lettere conservate all'Archivio di Stato. Era stato maestro di cappella della Banda Militare del reggimento Klebek. Nel 1799 il Consiglio della Comunità di Udine lo

aveva nominato suonatore di contrabbasso nell'orchestra del Duomo. Ma non si era mai presentato a quel posto (25); lo troviamo invece, poco più tardi, «professore filarmonico in S. Vito», ed è con questa carica che si sarebbe presentato a Gorizia. Sostenuo dalle garanzie di casa Attems, ottenne l'incarico di organista a cui aspirava e, come provano anche altri documenti, si dedicò all'accompagnamento delle messe, all'insegnamento e all'attività concertistica. Fra i primi atti della Scuola di Musica, è indicato come insegnante di «Fortepiano, Flauto e Violone», figurando anche come esecutore in numerose accade-



Cantoria e organo della chiesa di Sant' Ignazio. (Fotografia di Bernardo Bressan).

mie (26). Più tardi venne ricordato da un suo allievo, che in occasione dell'ascolto di alcune composizioni volle esprimere una «lode al merito» del «chiarissimo maestro» (27).

Attorno alla metà del secolo risale la collocazione e, in alcuni casi, il restauro degli organi nelle principali chiese cittadine. L'organaro cividalese Pietro De Corte provvide, oltre al restauro dell'organo di Sant' Ignazio, alla messa in opera di quello di San Rocco, delle due chiese di Sant' Antonio (nella piazza e nella via omonima), e dei Santi Vito e Modesto (Piazzutta) (28). Nella Chiesa dei Cappuccini funzionava uno strumen-

to costruito da Franc Goršič, allievo di Ferdinando Malahowsky, mentre in San Giovanni Battista, verso il 1890, venne installato un organo a una tastiera di «Breta Zupon da Kamma Gorica». La chiesa evangelica poteva contare nel 1864, anno della sua consacrazione, su uno strumento costruito da Hesse, organaro viennese. Anche la cappella del Seminario possedeva un organo, che nel 1844 fu venduto alla chiesa di Chiopris.

Oltre all'organista, il Duomo manteneva un maestro di cappella, che disponeva di un discreto organico di cantori e strumentisti. Si spiega così il gran numero di partiture sacre

con accompagnamento orchestrale che si conservano negli archivi locali. Da un loro rapido spoglio si può desumere il tardo sviluppo di un genere destinato a decadere nel resto del Friuli. Considerata la difficoltà di reperire dilettanti che si prestassero a un regolare servizio di accompagnamento delle funzioni, nella maggior parte delle cantorie della regione l'organo finiva per sostituirsi all'orchestra. A Gorizia, fino alle composizioni sacre di Augusto Cesare Seghizzi, l'orchestra, sia pure con organici ridotti, è una presenza costante.

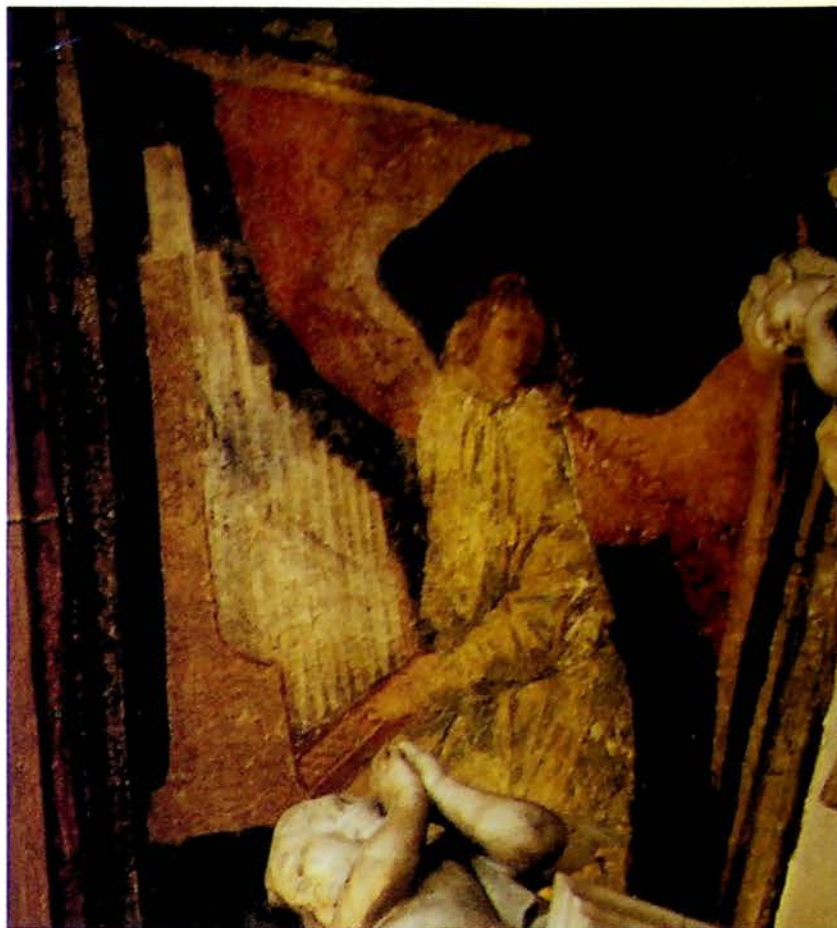
Un Prospetto delle messe e funzioni di obbligo pel maestro di cappella della Chiesa Metropolitana risalente agli anni Ottanta ci fornisce utili informazioni in proposito (29). L'orchestra è prevista in un gran numero di celebrazioni dell'anno liturgico; tra gli impegni compresi nell'onorario del maestro c'erano anzitutto «14 Messe di Ia Classe», comprendenti le principali festività. Seguivano «20 Messe di Ila Classe», molte delle quali pomeridiane e serali, nelle stesse giornate. Ancora, fra gli obblighi remunerati, l'ulteriore rubrica delle «14 Messe corali», con il solo accompagnamento dell'organo, mentre corrisposte con un compenso speciale erano 18 celebrazioni fra messe corali e con orchestra di suffragio (per l'imperatore, per i defunti di varie confraternite, ecc.), a favore di corporazioni artigiane (per i falegnami, per i calzolai, ecc.) e in onore di illustri personaggi (natalizio e onomastico dell'imperatore, ecc.). Su un totale di 67 celebrazioni, 41 erano accompagnate dall'orchestra.

L'avvertenza acclusa al citato prospetto ci offre un resoconto sugli organici vocali e strumentali. Venivano corrisposti, con un onorario di 100 fiorini, 4 cantori, ai quali era rilevato l'obbligo di partecipare alle celebrazioni speciali dell'ultima rubrica. Per le «Messe d'orchestra» erano stipendiati due violini; è spiegato inoltre che «L'Orchestra nelle messe di prima classe dev'essere composta dei due violini stipendiati, di altri 2 primi violini, un secondo violino, una viola, due trombe due corni due bassi e due

timpani». Lo stesso organico meno le trombe e i timpani per le messe di seconda classe, mentre per le messe corali era previsto l'impiego dell'organo e di due cantori. Un compenso particolare (250 fiorini) era riservato alle messe «per l'Imperatore attuale e per due defunti».

I musicisti e gli organisti che partecipavano alle attività della cappella musicale del Duomo, ma anche di altre chiese della città e della campagna circostante, trovarono un fertile terreno di confronto nelle discussioni collegate al movimento ceciliano. Sorto attorno alla metà dell'Ottocento sulla spinta della prospettiva storicizzante dell'idealismo romantico, il movimento per la riforma della musica sacra aveva i suoi epicentri a Monaco e a Ratisbona (Regensburg). A dire il vero già attorno alla metà del secolo i progetti di riforma incontravano l'approvazione degli ambienti cattolici di altri paesi europei, dal clero ultramontano francese a quello romano. Ma nella vicenda del cecilianesimo goriziano è ravvisabile una più sensibile influenza degli ambienti culturali centroeuropei. È infatti a Regensburg e a Vienna, più che a Roma, che facevano riferimento i musicisti (organisti, maestri di coro e compositori) attivi negli ambienti cattolici isontini, alcuni dei quali frequentarono per un certo tempo i corsi dell'istituto centrale di Musica Sacra.

L'atto di nascita della locale «Società di Santa Cecilia» risale al 1883. Nel maggio di quell'anno, un gruppo di sacerdoti e chierici sloveni si incontrarono per discutere sullo stato del canto liturgico, «sulla bellezza, dignità e necessità di coltivarlo» (30). In breve le istanze del movimento si sarebbero diffuse tra i seminaristi e il clero secolare; più tardi anche fra i musicisti laici, soprattutto sloveni, operanti nelle chiese dell'isontino (31). Le intenzioni degli associati vennero dichiarate esplicitamente nell'adunanza del giugno 1889, accompagnata dall'esecuzione di una messa di Franz Xaver Witt, compositore più volte riconosciuto come modello di riferimento nei progetti di riforma. Il decano proponeva di isti-



Angelo musicante con organo portativo. Affresco tardoquattrocentesco della cappella gotica di Sant'Acacio (attuale antisagrestia del Duomo). (Fotografia di Bernardo Bressan).

tuire una scuola d'organo, mentre «un'altra proposta suggeriva che fosse mandato possibilmente un sacerdote a Regensburg per istudiare profondamente la musica ceciliana» (32). Lamentata la scarsità del clero, si sarebbe deciso di modificare la proposta «nel senso che si aiutasse un laico, il quale si risolvesse di andare allo studio di Regensburg». Nel frattempo, bisognava cercare di offrire alle chiese locali, e in particolare alle parrocchie dei paesi, un repertorio di facile esecuzione, al fine di «arrivare un po' alla volta alla riforma del canto ecclesiastico, quale venne pure raccomandata dal Congresso cattolico di Vienna».

Il riferimento alle discussioni che erano andate sviluppandosi nella capitale si spiega soprattutto con la presenza nella società, in qualità di presidente, di Frančišek Borgia Sedej. Il sacerdote goriziano all'età di trenta-

cinque anni era già direttore degli studi dell'*Augustineum*, il più importante istituto ecclesiastico dell'Impero (33). Sono note le sue posizioni come promotore culturale: all'ideologia del modernismo, opponeva il recupero della fede agostiniana, un credo che ben si accorda con le istanze di un movimento rivolto ad arginare l'imperante pompa melodrammatica con la semplicità del canto liturgico delle origini. Contrariamente ai progetti, a Regensburg venne mandato un sacerdote, Francesco Setničar, che al suo rientro avrebbe tenuto un corso di formazione presso il seminario.

Sempre più accese si fecero le discussioni dei ceciliani nel primo decennio del secolo. Sul quotidiano «L'Eco del Litorale», sotto i più svariati pseudonimi, maestri e sacerdoti si scambiavano le opinioni in relazione a quello che veniva interpretato come il più importante atto di legittima-



San Rocco. (Foto O. Pellis).

zione del movimento: il *motu proprio* di Pio X (1903).

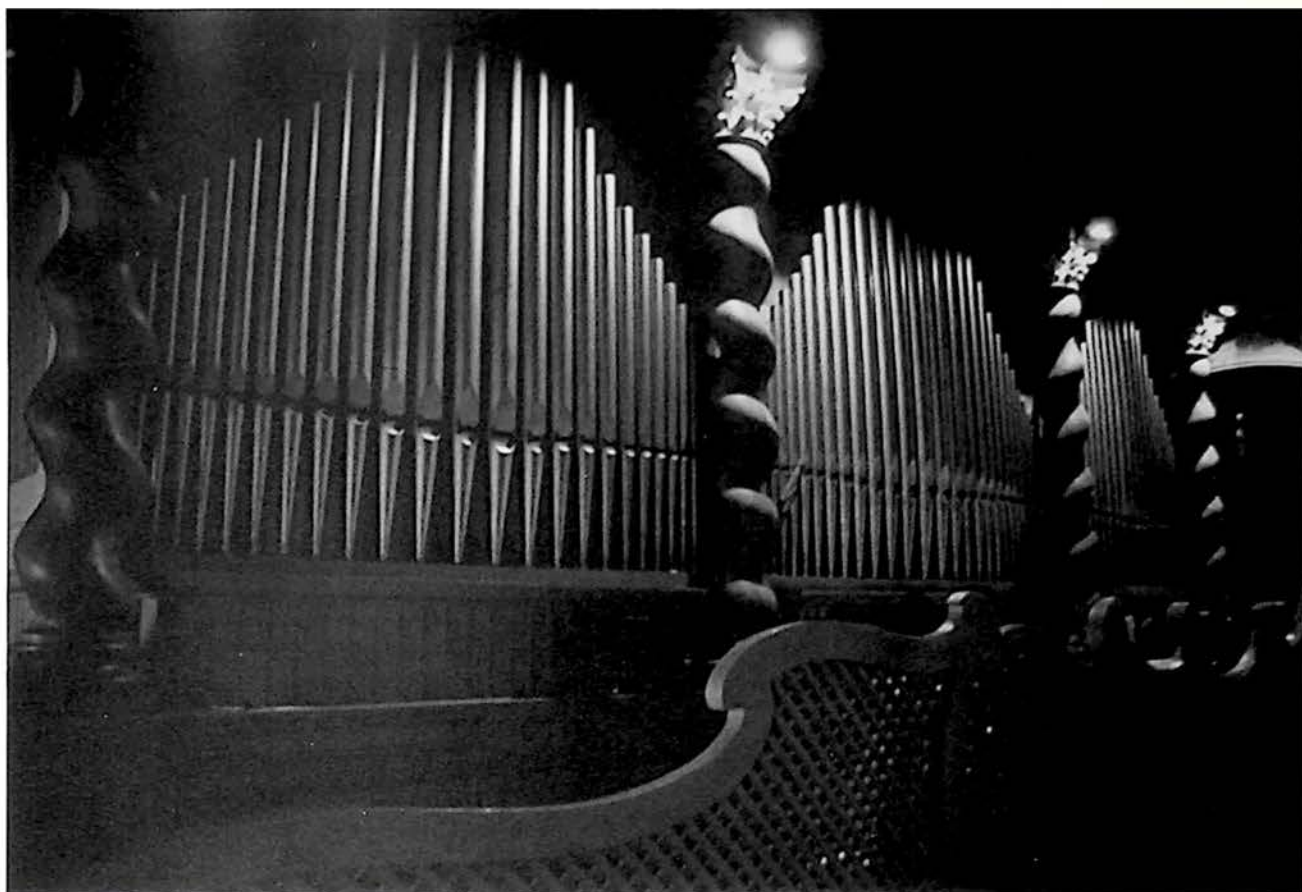
La componente centroeuropea di questo interesse si evidenzia nei repertori e nei modelli a cui si rivolgeva più frequentemente la Società. Nella cappella del Duomo, dopo il lungo periodo della direzione di Cartocci (la cui produzione risulta tuttavia estranea a motivi riformistici), con l'insediamento di Seghizzi un posto particolare è riservato all'esecuzione delle messe e dei mottetti di Förster, Haller, Mitterer, Gruber, ecc.

I ceciliani promossero attività concertistiche e pubblicarono annualmente un fascicolo di canti sacri. Fra i compositori più attivi va ricordato Danilo Fajgelj (1840-1908), che influenzò lo sviluppo del canto corale profano, anche attraverso l'organizzazione di seminari per organisti. Come è stato osservato, le idee della riforma stentaronο ad attecchire nelle cantorie locali, incontrando la resistenza dei sostenitori del canto popolare (34).

Tra i musicisti italiani che aderirono moderatamente alla riforma va

ricordato Augusto Cesare Seghizzi. Nel 1894, Seghizzi iniziava l'attività come organista della chiesa di Sant'Ignazio, mentre nel 1897 veniva nominato organista della chiesa dei SS. Vito e Modesto. Più tardi diventerà maestro di cappella del Duomo.

A ricoprire il posto lasciato vuoto da Seghizzi nella direzione del principale centro di diffusione della musica sacra, venne chiamato, nel 1933, il sacerdote udinese Vittorio Toniutti (1900-1986), che mantenne tale carica per oltre vent'anni. Diplomatosi in organo al Conservatorio di Padova sotto la guida di Oreste Ravanello, al suo arrivo in città incominciò a dedicarsi alla composizione, intraprendendo gli studi al Conservatorio di Trieste, e portandoli a termine, nel 1945, sotto la guida di Vito Levi. Appassionato esecutore di opere di Bossi, Ravanello e Dubois, Toniutti traduceva la sua predilezione per le sonorità del tardo romanticismo in alcune interessanti pagine organistiche. Restando nell'ambito del linguaggio tonale le sue composizioni, come è stato osservato, «portano sempre la sua firma: in esse la mediazione tecnica si fa veicolo di immediata trasposizione dei personali moti di quello stesso spirito che si coglie nella conversazione, che fa capolino dietro a un gesto o un'occhiata, e che, nei momenti migliori, riesce a modellare abilmente un materiale sonoro prelevato dal patrimonio storico e dunque suscettibile di pericolosa rigidità» (35). Il culmine della produzione è rappresentato da *La Gloria di Ermagora*, un oratorio per soli, coro e orchestra completato nel 1951. Nel descrivere la vicenda del santo - concepita, secondo il canone della liturgia aquileiese, attraverso le fasi della missione, della predicazione e del martirio - Toniutti realizza una partitura in cui le armonie si fondono in un suono ben amalgamato, con una particolare attenzione agli effetti timbrici dell'oboe e del clarinetto. La sensazione di eclettismo è in parte mitigata dalla ripresa di stilemi ben riconoscibili (36). Nella *Messa da Requiem*, a una voce media e organo concertante, composta nel 1955 (pubbl. Edizioni



Cantoria e organo del Duomo (chiesa dei Santi Ilario e Taziano). (Fotografia di Bernardo Bressan).

«Friuli», 1959), gli effetti di contrasto, privi della tavolozza orchestrale, appaiono più scoperti: nell'opulenza dei materiali si percepisce, anche nei momenti di maggiore intenzione espressiva, un carattere di libera improvvisazione. Tra le precedenti composizioni va segnalata una *Messa in onore della Madonna di Montesanto*, a tre voci e organo concertante, pubblicata già nel 1942 presso l'editore Zanibon, e alcuni pregevoli brani per canto e organo: *O bella mia speranza* (1934), una melodia caratterizzata da evidenti inflessioni pucciniane; *Alla Madonna di Monte Santo* (1938, ridotta nel 1943) dedicata a un tradizionale pellegrinaggio delle comunità goriziane.

A prescindere dai repertori del Duomo, tuttavia, le cantorie delle chiese goriziane raggiunsero in questo periodo una larga indipendenza, favorendo la diffusione delle opere prodotte dai musicisti sloveni. Le opere prodotte nel ventennio fra le

due guerre appartengono in prevalenza all'ambito della musica sacra e di ispirazione popolare, con i materiali organizzati su un impianto armonico elementare, qua e là rinvigorito dalla dissonanza e dall'irregolarità ritmica di natura slava.

Gli elementi più accademici di questa combinazione sono riconoscibili nell'opera di Emil Komel (1875-1960) (37). Dopo aver ricevuto la prima educazione musicale dal padre e dal sacerdote ceciliano Danilo Fajgeli, si recò a Vienna per studiare agronomia. Nella capitale proseguì invece gli studi musicali, diplomandosi in composizione nel 1895, appena ventenne. Una borsa di studio gli permise di recarsi a Roma, dove nel 1901, sotto la guida di padre Santi, si diplomò in canto gregoriano presso l'Accademia di Santa Cecilia. Durante il soggiorno romano conobbe, tra l'altro, Lorenzo Perosi, che fu suo compagno di studi, e Pietro Mascagni. Nel 1902, dopo aver soste-

nuto l'esame di stato a Vienna, fece ritorno a Gorizia, dove iniziò a insegnare nell'associazione *Pevsko in glasbeno društvo* (Società di canto e musica), fondata due anni prima e della quale, dopo la guerra, dovrà assumere la direzione.

Oltre a un trattato didattico e a numerose composizioni per coro, Komel pubblicò un volume di 50 preludi per organo destinato alle parrocchie locali. Il linguaggio è tradizionale sotto tutti gli aspetti; come è stato osservato, esso «poggia sempre sull'armonia funzionale romantica, la quale tuttavia è limitata all'utilizzo delle tre principali funzioni armoniche di una determinata tonalità. I principi esposti dal compositore nel suo testo "L'armonia" rappresentano anche le regole fondamentali, la norma di base di tutta la sua attività creativa» (38).

Tra i compositori che si dedicarono all'elaborazione del canto popolare e alla musica sacra, vanno ricorda-

d.

V I V I R I N I V - I V

e

I N I N V I I N I - V - -

10A. Inaloga.

b

c.

d.

e

70 B a.

b

c

d.

molto *mol.* *mol.* *mol.* *mol.* *mol.* *mol.* *mol.*

skupina *skup.* *skup.* *skup.* *skup.*

I. polstavek. II. polstavek.

stavek.

11.

b

b

12a.

b

c.

d.

e.

Esercizi dal manuale di armonia di Emil Komel

Sonata per organo

S. Jericijo

Solenne

Allegro moderato

Sonata per organo di Stanko Jericijo, dal volume *Musiche per organo*, edito dal Coro Sant' Ignazio di Gorizia.

O PIENA DI GRAZIA

(G. Dracon)

Moderato

mf

8. Jercijo

O - - - - - pia - ta di gra - zi -

dal - cie - se - det - ta fra tu - a te - gli - gli - vo - mi - a - ri -

tu - en - si - gra - - - - - o - Vir - gin - e - pi - a -

O gloriosa virginum, per voce e organo, di Stanko Jericijo, dalla raccolta *Sacrae cantiones*.

ti, per la diffusione che conobbero nel Goriziano, Emil Adamič (1877-1936), Rihard Orel (1881-1966) e soprattutto Janez Laharnar (1866-1944), nativo di Šentvriška gora e formatosi alla scuola di Adolf Harmel e di Ivan Kokošar, buon organista della zona di Tolmino (39). Laharnar è noto soprattutto come compositore di opere corali (la più conosciuta è la messa «Ora pro nobis»), concepite in un linguaggio assai controllato, conforme alla sua piena adesione al programma ceciliano (40). Più libero è lo stile di Lojze Bratuž (1902-1937), caratterizzato da una ricerca espressiva fondata su idiomi di provenienza russo-slava. Un ruolo di primo piano nell'ambito della musica slovena assume inoltre l'opera di Vinko Vodopivec (1878-1952), sacerdote attivo nella chiesa di Kronberg, instancabile curatore di

edizioni musicali e autore di una corposa opera sacra comprendente motetti e messe ancora oggi eseguite dalle comunità parrocchiali (41).

Dopo la seconda guerra Mirko Filej (1912-1962), maestro della chiesa di Sant'Ignazio, maturava il proposito di fondare, nel 1953, una scuola d'organo chiamando nel corpo docente Komel, organista presso la medesima chiesa. Dal quel momento, «nell'edificio di Riva Piazzutta 18 si sviluppano oltre alla scuola organistica, varie attività corali, iniziative editoriali, rappresentazioni teatrali ecc. Qui si costituisce anche il primo nucleo del coro Lojze Bratuž, che per un lungo periodo di tempo rappresenterà un fattore culturale significativo nell'intera vita musicale goriziana» (42).

L'attività di Filej trova un'ideale prosecuzione in quella di Stanislav

Jericijo (1928), maestro di cappella e compositore. Nella sua opera si rileva la presenza di una serie di *Sonate* raccolte nel fascicolo di *Musica per organo* (edita dal Coro di Sant'Ignazio, Gorizia) e di alcuni brani per voce e organo compresi nella raccolta *Sacrae cantiones*, (ed. Andrea Pini, Gorizia 1995). Con atteggiamento fondamentalmente eclettico, Jericijo si accosta alla molteplicità di linguaggi che caratterizzano la scena musicale novecentesca. I suoi brani lasciano trasparire la predilezione per le sonorità e le armonie complesse del politonalismo, sostenute da una volontà espressiva attenta al momento recettivo; in senso generale, raccolgono un'ampia galleria di stili - dalla tonalità classica ai *clusters* di ispirazione modernista - subordinandola alla produzione di incisivi effetti di contrasto.

NOTE

1. G. CORONINI CRONBERG, *Lo sviluppo territoriale della contea di Gorizia*, in *Medioevo goriziano*, a cura di Sergio Tavano, Gorizia 1994, p. 110. Osserva inoltre Coronini: «L'annessione all'Austria ha per conseguenza lo smembramento amministrativo dell'antica contea, con l'attribuzione del territorio di Lienz al Tirolo; ma il dominio prettamente goriziano conserva la propria individualità, perpetuando da solo il nome ed il titolo della principessa contea (e dal 1505 al 1520, come dal 1733 al 1802, sette imperatori batteranno moneta quali Conti di Gorizia). Avviene così che un territorio a livello di modesta provincia sia annesso a mantenere, in piena priorità con gli altri paesi ereditari austriaci da dieci a venticinque volte più vasti, le proprie istituzioni di autogoverno regionale» (p. 112).

2. R. M. COSSAR, *Storia dell'arte e dell'artigianato a Gorizia*, Pordenone 1948, p. 43.

3. R. M. COSSAR, *Storia*, cit., p. 44.

4. G. PRESSACCO, *La musica nel Friuli storico*, in *Enciclopedia monografica del Friuli Venezia Giulia*. 3. *La storia e la cultura*, IV, Udine 1981, p. 1995. Cfr. anche G. PRESSACCO, *Nuovi contributi per il '500 friulano*, in *Spigolature* (a cura di R. DELLA TORRE), Udine 1985, ma soprattutto G. PRESSACCO, *Sermone, Cantu, Chorcis et... Marcudis*, (S.F.F.), Udine 1992, pp. 99-101, dove è avanzata l'interessante ipotesi di un collegamento con la vicenda di un «cancelliere parmesano» bandito da Venezia e che avrebbe lasciato una figlia al monastero delle Clarisse di Udine.

5. Cfr. voce *Mainerio*, *Giorgio*, in *Dizionario*, IV, cit., p. 586.

6. G. PRESSACCO, *La musica*, cit., p. 1995.

7. R. M. COSSAR, *Storia*, cit., p. 44.

8. Il documento si trova all'Archivio Storico Provinciale di Gorizia, P-5, N. 13, 1550-1559, cc. 184-186 (66v-67v). Testo origi-

nale tedesco e traduzione sono pubblicati in appendice allo studio di G. PRESSACCO, *Giorgio Mainerio: nuovi documenti d'archivio*, «Rassegna Veneta di Studi Musicali», II-III/1986-87, pp. 328-329.

9. G. PRESSACCO, *La musica*, cit., p. 1994.

10. Con una certa cautela Gilberto Pressacco (in *Nuovi contributi*, cit., p. 21) avanza l'ipotesi che possa trattarsi del famoso teorico e compositore (1511-1576) autore del trattato *L'antica musica ridotta alla moderna pratica* (1555).

11. A. BATTISTELLA, *La prima visita apostolica nel Patriarcato aquileiese dopo il Concilio di Trento*, «Memorie storiche forogiuliesi», IV, 1908, p. 123.

12. Gli esiti migliori della produzione di questo musicista sembrano condensarsi nel campo sacro, vale a dire proprio nelle composizioni dedicate alla «Conuocazione di Gorizia», dove meno urgente doveva apparire l'esigenza di un rinnovamento della scrittura, e più spontaneo e misurato risulta l'equilibrio delle parti, in una polifonia concepita per l'ampio organico di tradizione veneziana, il doppio coro, indice «della tendenza dell'epoca a raggiungere, anche nella musica di chiesa, effetti sonori ampi e robusti, a stupire e meravigliare prima che a commuovere e a raccogliere»; G. RUSSOLO, *Note di critica storico-estetica sulle opere di alcuni maestri di cappella*, in F. METZ, G. RUSSOLO, P. GOI, *La musica a Pordenone*, Pordenone 1982, p. 94.

13. R. M. COSSAR, *Storia*, cit., p. 46.

14. P. PEZZÈ, *La vita musicale religiosa in Friuli*, IV *Notizie e considerazioni sul Goriziano*, «Avanti cul brun», 1960, p. 289.

15. Cfr. F. METZ, *Notizie storiche sugli organi, gli organisti e i maestri di cappella della terra di S. Vito al Tagliamento*, «Antichità Altoadriatiche», XVI, 1980, p. 116.

16. P. PEZZÈ, *La vita musicale*, cit., p. 290.

17. V. FORMENTINI - V. STELLA, *Tradizioni organarie nel Duomo di Latisana*, in «Tisana», (S. F. F.), Latisana 1978, p. 414.

18. F. METZ, *Notizie storiche*, cit., p. 117.

19. Cfr. I. CARUANA, *L'arte degli organi nel Friuli-Venezia Giulia. L'arcidiocesi di Gorizia*, Udine 1973, p. 51.

20. P. PEZZÈ, *La vita musicale religiosa*, cit., p. 296.

21. I. CARUANA, *L'arte*, cit., p. 46.

22. Osservava giustamente Piero Pezzè: «La istituzione delle diocesi di Udine e di Gorizia, come conseguenza della soppressione dell'antico Patriarcato di Aquileia (1751), non può essere stata che di buon auspicio per il fiorire della musica sacra nel Goriziano, anche se in seguito alle relazioni tra la Chiesa e l'Austria, la sede episcopale fu per qualche tempo condotta a Gradisca. In ogni caso non mancarono le solenni cerimonie liturgiche, nelle quali la musica è sempre presente e in linea con il costume del tempo». P. PEZZÈ, *La vita musicale*, cit., p. 290. Sul ruolo assunto da Attems nella specifica realtà pluriethnica della diocesi in cui si trovò a operare cfr. *Carlo M. d'Attems primo arcivescovo di Gorizia (1752-1774) fra curia romana e stato asburgico*, Atti del convegno (Gorizia 6-8 ottobre 1988), Gorizia 1990.

23. Il Catalogo e il fondo delle musiche di Gracco è conservato nella Biblioteca Civica di Trieste.

24. Cfr. G. SPANÒ, *Il fondo di musica strumentale Ricardi di Netto a Udine*, «Musica e ricerca nel Friuli-Venezia Giulia», 1996, pp. 156-7.

25. F. METZ, *Notizie storiche*, cit., p. 119.

26. Archivio di Stato di Gorizia, Archivio storico del Comune, Fascicoli separati, b. 1442, fasc. 3133.

27. «L'Eco del Litorale», 17 giu 1875. Parecchie composizioni di Kubik figurano nel succitato catalogo delle musiche di Antonio Gracco.

28 I. CARUANA, *op. cit.*, pp. 47-52.

29. Archivio di Stato di Gorizia, Archivio storico del Comune, b. 1442, doc. senza data (dopo il 1880)

30. «L'Eco del Litorale», 20 maggio 1883.

31. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, gli Sloveni incominciarono a dedicare alle attività musicali un'attenzione costante, che va inserita nel quadro degli interessi politici e culturali della minoranza. Fiorivano allora le *čitalnice*, circoli di lettura nei quali si esercitava la pratica del canto corale, basata sulla valorizzazione del repertorio popolare. Nel frattempo, grazie all'impiego degli stessi maestri nelle chiese e nelle parrocchie locali, si intensificava l'interesse per la musica sacra. Venne così formandosi un nuovo repertorio di brani caratterizzati da una condotta melodica e una struttura armonica elementari. Un avvenimento di rilievo nell'attività corale degli sloveni fu la nascita della società di canto *Slavec*, fondata da Hribar e Kocianec nel 1875, che puntò a migliorare il livello artistico, ed ebbe un importante ruolo nella promozione di opere di compositori e organisti locali.

32. «L'Eco del Litorale», 15 giugno 1889.

33. L. TAVANO, *La dimensione e le attività culturali dell'arcivescovo F. B. Sedej*, in

Sedejev simpozij v Rimu, Celje 1988, p. 139.

34. Cfr. I. JELERČIČ, *Pevsko Izročilo primorske*, Založništvo Tržaškega Tiska, Trieste 1980, pp. 76-78.

35. L. PELLIZZONI, *Vittorio Tonutti: l'uomo e la sua musica*, «La Panarie», a. XIV, N. 54, dicembre 1981, p. 44.

36. L. PELLIZZONI, *Vittorio Tonutti*, cit., p. 277.

37. Sulla figura e l'opera di Komel si veda T. GREGORIČ VUGA, *Poglej me prav*, Slovenski center za glasbeno vzgojo Emil Komel, Gorizia 1993.

38. T. GREGORIČ VUGA, *Poglej*, cit., p. 129.

39. Cfr. I. PODGORNİK, *Življenje in delo skladatelja Ivana Laharnaja. I. del: Življenje* [La vita e l'opera di Ivan Laharnar. Parte I: la vita], «Goriški Letnik», 1988/89, N. 15/16, pp. 169-198.

40. Osserva Iris Podgornik: «La sua eccessiva soggezione al movimento ceciliano finì per ostacolare la sua scioltezza e vitalità creativa quale traspare dalle sue composizioni di contenuto profano. La melodica delle sue composizioni sacre è molto contenuta mentre in quelle profane si scioglie più liberamente. La forza principale del compositore sta nella cantabilità in cui egli raggiunge una particolare

espressività; di qui la popolarità di alcune sue composizioni (Pozdrav / Saluto, Planinarica / Montanara, Pozdrav rožicam / Saluto alle roseline). Laharnar si sviluppò dalle radici di quella generazione che coltivava prevalentemente la musica corale in cui emerge il sentimento popolare della gente del Litorale sloveno. Fu educato insomma in un ambiente estetico tradizionalista. La sua opera non presenta forti contrasti e neppure conflitti drammatici. Egli rimase cantore popolare e operatore culturale nel suo ambiente aiutando a porre le fondamenta all'attuale sviluppo del gusto corale nel Litorale»: I. PODGORNİK, *Življenje in delo skladatelja Ivana Laharnaja (nadaljevanje)* [La vita e l'opera di Ivan Laharnar (continua)], «Goriški Letnik», 1990, N. 17, p. 100. Nello studio è contenuta una bibliografia e un catalogo completo dell'opera.

41. A Vinko Vodopivec la rivista «Goriški Letnik» ha dedicato un numero (19/1992) comprendente saggi di vari autori, un epistolario scelto e un ampio apparato fotografico. Il volume è uscito contemporaneamente all'allestimento di una mostra presso il museo del castello di Kromberg.

42. S. KERSEVAN, *Študent let Glasbe na Pacuti St. 18*, Slovenski center za glasbeno vzgojo Emil Komel, Gorizia 1993, p. 104.



La «talpa dal leon»

Walter Chiesa

1. Un cenno storico

Il 22 aprile dell'anno 1508 Gorizia cadde in mano ai Veneziani dopo essersi arresa al loro comandante Bartolomeo d'Alviano, condottiero italiano al servizio della Repubblica di Venezia.

La morte dell'infelice ultimo conte di Gorizia, Leonardo, avvenuta a Lienz (Tirolo) il 12 aprile 1500 aveva fatto convergere su Gorizia le mire e gli interessi sia della Repubblica veneta che dell'Imperatore Massimiliano I d'Asburgo.

Quest'ultimo, con rapida mossa, riuscì ad occupare la contea di Gorizia nel mese di aprile del 1500 precorrendo le intenzioni dei veneziani.

Nel 1508 le due potenze erano entrate in aperto conflitto tra loro. I fanti veneziani riuscirono ad avanzare rapidamente fin sotto Gorizia e, dopo un furioso duello di artiglieria, assaltarono la città mentre i suoi difensori, premuti dalla superiorità veneta, si as-

serragliarono (in precarie condizioni di munizionamento) all'interno del castello.

Considerata la grave situazione ed il mancato arrivo degli sperati soccorsi, il Capitano di Gorizia, Andrea di Liechtenstein, fu indotto ad accettare i liberali patti di resa offerti dai veneziani.

Come già avvenne per il governatore di Gorizia Virgilio de Graben (1) anche per Andrea di Liechtenstein si parlò di corruzione e di tradimento.

Comunque fossero andate le cose, è certo che Venezia si era presa con la forza delle armi la sua rivincita su Massimiliano d'Asburgo ed era perciò fermamente intenzionata a mantenere le posizioni raggiunte. Si impegnò pertanto con grande decisione ed alacrità a fortificare quanto più rapidamente e meglio possibile, sia il castello che la cosiddetta «Terra di Sopra» di Gorizia.

Nei quattordici mesi di dominazione veneziana - cessata il 4 giugno 1509 per l'assillante pressione esercitata dalla Lega di Cambray - furono

intrapresi con somma alacrità sia i lavori di fortificazione esterna che quelli all'interno del castello.

Ci informa R.M. Cossar (bibl. 1) che, fra gli architetti, artigiani e muratori chiamati dai Veneziani ad eseguire le opere di fortificazione, vi era anche il lapicida Giovanni de Campione da Milano. Fu questi l'autore di quel colossale leone alato di San Marco (2) destinato forse ad essere collocato sul torrione prospiciente la «piazza del prato» (oggi piazza della Vittoria). Ebbene, quest'opera di scultura rinascimentale rimase abbandonata sul «bastione veneto» per oltre tre secoli.

A tal proposito, riportando (testualmente) quanto scritto dal de Brumatti (bibl. 2), il Cossar così prosegue nella sua narrazione:

«Tal verità si ricava anco dalla gran mole del Veneto Leone, all'entrar del Primo Portone, sotto detto Castello giacente da quell'arco senz'altro, recuperata che l'istessa Città s'hebbe de rietto, e nella positura sin al presente (vale a dire nel 1682) - visibile, di supino, è

degl'Artigli dell'Aquila, quasi ancor dubbio, in atto di suplice, al Cielo rivolto».

L'ubicazione del Leone di San Marco al principio dell'Ottocento si può rilevare da un acquerello conservato al Museo Storico Provinciale. Il leone stava addossato alla muraglia esterna del «Cortile delle Milizie» sul «Bastione II», eretto dai Veneziani.

Dal 1884 al 1900 venne relegato nel sottoportico del «Palazzo della Nobiltà», poi «della Dieta» (oggi Questura), in cui fino dalla sua fondazione si trovava alloggiato il Museo Provinciale (cfr. fig.).

Col trasloco di questo museo nel palazzo dei conti d'Attems (del ramo di Petzenstein) in piazza del Corno (oggi de Amicis), il leone venne esposto nell'androne dopo che lo scalpellino goriziano Valentino Culot lo ebbe completato nelle parti mancanti (3).

In un album contenente 854 fotografie scattate nel corso della prima guerra mondiale da un ufficiale dello Stato Maggiore dell'esercito italiano, la foto n. 293 ci fornisce l'immagine



Disegno del Leone di San Marco di Gorizia, raffigurato nello stato in cui esso era ridotto alla fine dell'Ottocento (Cfr. bibl. 6, pag. 67).

del Leone di San Marco così come fu trovato dai militari italiani (nel museo di palazzo Attems) il giorno 9 agosto 1916 (prima presa della città).

Come si può constatare (cfr. fig.), accanto alla zampa anteriore sinistra (oggetto di rifacimento) era stata conservata anche la zampa originale. Quest'ultima (così scriveva il Cossar

nel 1948) si trova ora immurata nella facciata di una casa in via Lunga (strada chiamata «ju pa la vila»), nel borgo di San Rocco.

Ci informa ancora il Cossar che per preservare il leone dai danni della guerra, il generale italiano Giovanni Cattaneo, comandante la piazza di Gorizia dopo la sua conquista nel 1916, gli aveva fatto costruire una incameratura di calcestruzzo, dalla quale venne liberato nel 1919, per risalire l'erta del colle, trainato da trattorie militari, onde poi venir collocato sopra l'ingresso principale della rocca medievale.

Venne solennemente scoperto il 9 agosto 1919, oratore l'avvocato Antonio de Pellegrini di Venezia (bibl. 3).

Il 20 agosto 1916 (a pochi giorni dalla conquista di Gorizia), il benemerito sanroccaro Antonio Lasciac diede alle stampe a Roma (dove allora risiedeva) un suo lavoro (bibl. 4) con il quale egli esaltava il significato storico e politico di quella scultura leonina che, nel lontano 1509, la Repubblica di Venezia aveva lasciato in retaggio ai goriziani.

Le immagini che seguono mostrano alcune fasi delle operazioni – effettuate il giorno 25 aprile 1919, ricorrenza di San Marco Evangelista (bibl. 5 pag. 27) – per la ricollocazione del Leone di San Marco sul castello di Gorizia.



Immagine del leone di San Marco risalente all'epoca in cui esso era custodito nel Museo Provinciale di Palazzo Attems (istituito al tempo del governo austriaco). Si noti, accanto alla zampa anteriore sinistra (oggetto di rifacimento) anche la zampa originale, quella stessa zampa poi immurata a San Rocco.

La foto, scattata da un ufficiale dell'esercito italiano il 9 agosto 1916, è contenuta in un album di proprietà del sig. Andrea Spanghero.

Essa è stata posta gentilmente a disposizione per la stampa per il tramite del sig. Mario Muto, presidente del Centro per le Ricerche Archeologiche e Storiche nel Goriziano.



In questa immagine dell'anno 1928 (e forse anche anteriore) appare alla sinistra della chiesa la casa degli eredi Pecorari. Su un muro di questa casa, poi demolita, era stata collocata una zampa originale di quel Leone di San Marco che i Veneziani avevano destinato di innalzare sul castello di Gorizia. (Collezione G. Sapunzachi).



Dettaglio dell'illustrazione precedente.



Lo speciale invito emesso dal Comitato Organizzatore per la solenne cerimonia dello scoprimento del Leone di San Marco sul Castello (9 agosto 1919).

2. Borgo San Rocco e la zampa leonina

Non si conosce la data precisa in cui la zampa del «leone marciano» venne collocata in un muro perimetrale di quella casa di via Lunga (citata dal Cossar) che – parroco don Onofrio Burgnich – la chiesa e la parrocchia di San Rocco acquistarono dalla famiglia Pecorari.

È assai verosimile che «l'operazione zampa» sia avvenuta nel 1919 in coincidenza con lo scoprimento del leone alato sopra l'ingresso principale del castello. Né pare del tutto casuale il fatto che il marmista Valentino Culot (che curò il restauro dello storico emblema veneziano) possedesse un cognome tipicamente sanroccaro.



Il Leone di San Marco, trainato a rimorchio da una trattrice militare, sosta davanti al Municipio di Gorizia il giorno 25 aprile 1919, prima di venire collocato sul portone del Castello. (Collezione dott. G. Cossar).



25 aprile 1919: operazione di sollevamento del Leone di San Marco mediante paranchi fissati su una impalcatura eretta in corrispondenza all'ingresso principale del Castello. Quest'ultimo porta ancora i segni distruttori della guerra 1915-1918.

Chi scrive può solamente attestare, per conoscenza diretta, che nell'anno 1944 la storica pietra – universalmente conosciuta come «la talpa dal leon» – (4) si trovava immurata in un sito posto a ridosso della chiesa di San Rocco e costituiva allora non so-

lo una curiosa rarità ma anche un vano per la gente del borgo.

Essa appariva come un artiglio di pietra facente capolino da un foro praticato nell'intonaco di un muro accessibile dalla strada.

Il foro, del diametro di vari centimetri, non molto profondo, aveva lo scopo di far emergere e porre in luce la parte più significativa dello storico reperto.

L'intonaco era facilmente sgretolabile, tanto che ogni «visitatore» contribuiva immancabilmente al progressivo allargamento dell'orifizio.

È assai verosimile che, in epoca anteriore, il muro si trovasse allo stato grezzo (senza alcun rivestimento d'intonaco) e che la zampa apparisse in tutta la sua evidenza.

Comunque, quanto più sopra riferito fu visto da chi scrive, per la prima e l'ultima volta, nel lontano 1944 (5).

La zampa del leone immurata a San Rocco ispirò anche il titolo di un giornale locale (a carattere umoristico) – *La zàta del leòn* – che per un certo tempo (negli anni 1964-1965) circolò fra gli abitanti del borgo. Il sanroccaro Armando Obit (che dimorava allora in una casa di via Lunga) ne fu l'ispiratore e l'animatore (6).

Per quanto se ne sa, «La zàta del leòn», fu il primo foglio (ciclostilato) di informazione locale ad uscire, con

una certa regolarità, nel borgo di San Rocco.

Storicamente, ad esso hanno fatto seguito il periodico «I nostri borg» e la presente pubblicazione «Borc San Roc» (dal 1989).



Il Leone di San Marco già issato sul portone del castello ancora semidistrutto dagli eventi bellici della guerra 1915-18. Sotto di esso un piccolo presidio di militari italiani. Ed Fabbrica Cartonaggi A. Pertot, Gorizia. (Collezione dott. G. Cossàr).

La folla dei goriziani che, il 25 aprile 1919, assisterono alla collocazione del Leone di San Marco sul portone del castello. La cerimonia ufficiale dello «scoprimiento» del Leone venne invece fissata per il giorno 9 agosto dello stesso anno (che ricordava la presa della città, avvenuta il 9 agosto 1916).

Ben evidente è l'impalcatura utilizzata per sollevare il leone mentre fra i presenti si nota l'ing. Del Neri con in braccio la figlia (con il cappellino bianco), la futura consorte dell'ing. E. Lodatti di Gorizia. Fra l'ing. Del Neri e sua figlia si scorge (con la camicia bianca) Giovanni Cossàr, il nonno del nostro concittadino dott. G. Cossàr. (Collezione dott. G. Cossàr).



3. Il segno di San Marco

Nel 500 anni di vita della chiesa di San Rocco, molti furono gli eventi tristi e lieti, rovinosi e benefici, che – direttamente o indirettamente – lasciarono un qualche segno su di essa.

Non le mancò nemmeno un segno – piccolo ma assai significativo – di quella Repubblica di Venezia che fu storica contendente ed antagonista dell'Impero asburgico.

Infatti, alla «zampa del leone» non si può non attribuire il significato di un vero e proprio «segno della Repubblica di San Marco», rimasto nel borgo di San Rocco per circa mezzo secolo ed al quale toccò – come apparirà meglio dal seguito – una sorte assai singolare e del tutto imprevedibile.

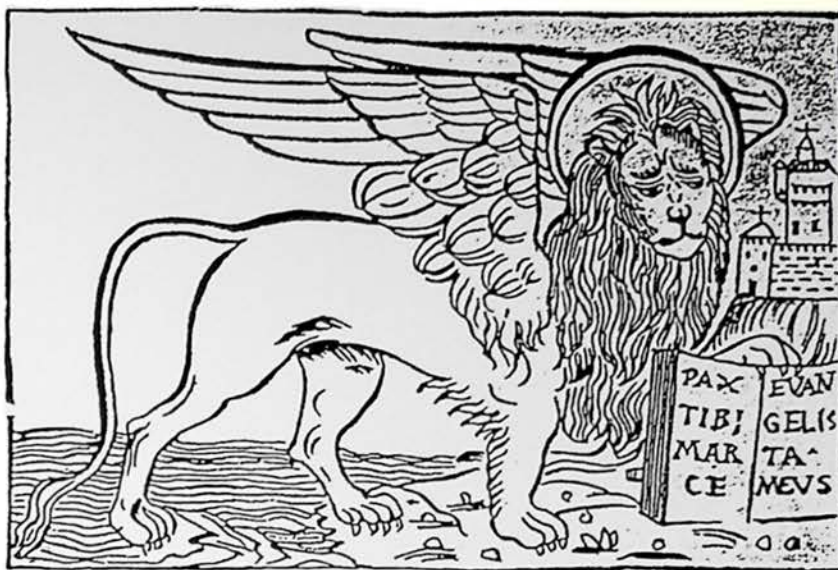
Senza voler attribuire ad esso dei particolari od arcani significati, non si può sottacere il fatto (peraltro non poco sorprendente) che in friulano la locuzione «segno di San Marc» (bibl. 7) possiede il significato, semplice e luminoso al contempo, di «arcobaleno» (7).

Si tratta, ovviamente, di quel fenomeno naturale di ottica atmosferica per cui si vede nel cielo, dopo la pioggia, di rincontro al sole, un arco con i colori dello spettro solare (fenomeno originato dai raggi solari incidenti sulle goccioline d'acqua).

Ebbene, presso molti popoli primitivi esso viene tuttora concepito come un segnale dell'Essere Supremo Celeste. Nella Bibbia, l'arcobaleno è il segno del «patto» tra Dio ed il genere umano e la Terra, che non vi sarà più un diluvio (Genesi, 9, 12-17).

L'ideale identificazione fra la «zampa del leone», il «segno di San Marco» e l'«arcobaleno» è indubbiamente il risultato di fortunate coincidenze.

Questo legame, anche se di valore puramente simbolico, non manca tuttavia di offrire motivi di intensa suggestione (e riflessione), soprattutto per il sentimento di riconciliazione e di pace che da esso promana.



Il Leone di San Marco diademato in una xilografia veneziana del 1556 (bibl. 9, pag. 225, fig. 12). Il piccolo castello raffigurato sullo sfondo (a destra) rassomiglia stranamente al castello di Gorizia, nella configurazione che esso aveva agli inizi del Cinquecento.

4. Nella terra di San Rocco

Fu nell'anno 1960 che don Onofrio Burgnich, allora parroco di San Rocco, concepì l'idea di dotare la sua parrocchia di un Oratorio per i giovani del luogo. Occorrevano, però, denaro e terreno.

Il 18 gennaio 1962, grazie ad un contributo del Comune di Gorizia, la parrocchia poté acquistare dagli eredi

Pecorari la casa (piuttosto mal ridotta) sita al n. 2 di via Lunga (dove si trovava «la zampa del leone»).

Un articolato progetto (elaborato dall'arch. Riavis di Gorizia) prevedeva intanto che, oltre al nuovo Oratorio, la parrocchia si dotasse anche di una grande sala (per uso teatrale o cinematografico) da mettere a disposizione dei borghigiani per attività ricreative e religiose.

In definitiva, l'Oratorio (grazie anche ai contributi finanziari delle famiglie del borgo) venne eretto dall'impresa costruttrice Caselgrandi nel cortile attiguo alla chiesa (parzialmente addossato al muro maestro retrostante al presbiterio ed alla sacrestia) e poi solennemente inaugurato il 23 agosto 1965, mentre la seconda parte del progetto (quella riguardante la grande sala) non venne mai realizzata.

Si sa peraltro che quest'ultima avrebbe dovuto collocarsi nell'area posta di fianco alla chiesa, dalla parte di via Lunga, laddove anticamente si trovava il cimitero della «comunità» di San Rocco, quando il villaggio non era ancora diventato un borgo cittadino.

In ogni caso, il progetto prevedeva (quale operazione preliminare) la demolizione della casa ex-Pecorari nella cui facciata (o per meglio dire in



Recente immagine del leone di San Marco sul portone del castello. La ricostruzione dell'antico maniero venne ultimata nell'anno 1937 (Fototeca Mario Muto).



Nella foto, che riprende il tratto iniziale della via Lunga, si notano le residue macerie della casa Pecorari acquistata dalla chiesa di San Rocco nell'anno 1962. (Collezione Armando Obit).

una appendice muraria della facciata stessa) era stata, a suo tempo, «incastonata» la zampa del leone veneziano.

L'impresa Lorenzutti, che si era prestata gratuitamente alla demolizione dell'edificio, recuperò tra le pietre dei muri abbattuti la famosa zampa che, passata in proprietà alla chiesa di San Rocco, rimase in attesa di un suo

degno collocamento in un qualche muro dell'Oratorio. Tali, perlomeno, erano le intenzioni esplicitamente (e pubblicamente) espresse dal Comitato Parrocchiale dell'epoca.

Accadde invece che la «zampa» venne relegata ed abbandonata in un angolo del cortile della canonica.

Chi la vide (nella sua interezza), abbandonata in quel sito, parla di una

pietra scolpita, dotata, oltre che di una certa qual grandezza, anche di una sua specifica «individualità». Intanto don Ruggero Dipiazza era subentrato a don Onofrio Burgnich nella cura delle anime nella parrocchia di San Rocco (anno 1967).

Fu allora (così riferisce don Dipiazza) che, un certo giorno, alcuni giovani frequentanti la parrocchia accesero (per motivi imprecisati) (8) un grande fuoco nel cortile della canonica e vi posero attorno (forse a scopo di contenimento) varie pietre reperite sul posto.

Fra queste vi era anche la storica «zampa leonina».

Il fuoco assai prolungato e l'alta temperatura da esso sviluppata provocarono la calcinatura della pietra calcarea (9). Il conseguente sgretolamento e la progressiva polverizzazione della pietra segnarono la fine dello storico «segno di San Marco».

Ebbene, quella zampa del leone alato di Venezia che, opportunamente valorizzata, avrebbe potuto costituire un motivo di attrazione per il borgo (o quanto meno avrebbe fatto la gioia di qualche collezionista) venne invece distrutta con il fuoco mentre i suoi resti calcinati furono dispersi nel terreno circostante.

In conclusione si può ben affermare che il «segno di San Marco» era disceso dal cielo e si era fatto terra.

Al contempo, la friulana madre-terra di San Rocco aveva accolto, per sempre, Venezia nel suo grembo.



In stretta economia, utilizzando il carro agricolo di un contadino di San Rocco, vengono asportate le ultime pietre della demolita casa Pecorari di via Lunga. (Collezione A. Obit).

NOTE

1. Quando ricopriva la carica di luogotenente sotto i conti di Gorizia, Virgilio de Graben condusse (in qualità di plenipotenziario) varie trattative – tutt'altro che limpide – con i Veneziani. Gli riuscì, comunque, di conservare (fra il 1504 ed il 1507, anno in cui morì) la carica di governatore di Gorizia anche sotto l'Imperatore Massimiliano I.

2. San Marco è uno dei quattro evangelisti, autore del secondo Vangelo sinottico. Nato a Gerusalemme, subì il martirio ad Alessandria d'Egitto. Il suo corpo venne recato da Alessandria d'Egitto a Venezia da due mercanti veneziani che le antiche cronache chiamano con i nomi di Buono da Malamocco e Rustico da Torcello. Questi lo ottennero da monaci greci (829). Da allora in poi San Marco fu assunto come protettore di Venezia.

3. L'operazione di restauro del leone di San Marco avvenne in epoca austriaca e fu promossa da un gruppo di benemeriti cittadini di Gorizia (bibl. 4).

4. Nella parlata friulana di Gorizia, la parola «talpa» (o «zata») risponde a quella di «talpe» (o «zate»), ben più diffusa nel resto del Friuli.

5. Attingendo a lontani ricordi giovanili, chi scrive può testimoniare quanto segue:

«Transitando per piazza San Rocco assieme al compagno di giochi *Agnul* (Angelo Marchi di via Garzarolli) incrociai un gruppo di ragazzini con i quali il mio compagno si fermò a conversare. Io non ero del borgo, non ero conosciuto e perciò ero osservato con curiosità. Sopravvenne un uomo che, distribuendo caramelle ai presenti (me compreso), ci esortò ad «andare a dottrina» dato che si era già in ritardo sull'ora. Seppi poi che quell'uomo altri non era che quel mitico personaggio sanroccaro che, nonostante il suo cognome slavo di Zakraiscek, si esprimeva perfettamente in friulano ed amava intensamente il suo borgo.

Era un uomo di incredibile bontà, educatore nato, istintivo, che riusciva ad accattivarsi con immediatezza la simpatia dei ragazzi per condurli ad ascoltare quelle «lezioni di dottrina» che egli stesso (in sostituzione del parroco don Marega) impartiva in preparazione alla Prima Comunione e alla Cresima (all'interno di un locale prospiciente alla chiesa). Io gli feci cortesemente notare che la Prima Comunione ed anche la Cresima (dall'Arcivescovo Carlo

Margotti) le avevo già ricevute presso la parrocchia del Duomo, dove avevo seguito gli insegnamenti di don Dovier, don Giusto Soranzo e mons. Geat. Un ragazzino del gruppo (al quale dovevo essere riuscito particolarmente simpatico), deluso forse dalla mia risposta, si rivolse al signor Zakraiscek pregandolo di consentirgli di farmi almeno vedere (a me che non ero di San Rocco) la «talpa dal leon».

Devo quindi alla condiscendenza ed alla pazienza del buon educatore sanroccaro, oltretutto all'orgoglio borghigiano del ragazzino (di cui non seppi mai il nome) il fatto di poter narrare oggi di aver visto (fin dal 1944) quella zampa immurata del leone veneziano che costituiva allora una curiosa rarità ed un vanto per la gente del luogo.

6. Nella Cronaca di Gorizia del giornale «Il Piccolo», del giorno 2 marzo 1965, apparve, sotto il titolo «La zata del leon», il seguente trafiletto:

«Recentemente il costruendo edificio destinato a sede dell'Oratorio parrocchiale di San Rocco è arrivato al tetto ed ora proseguono i lavori di rifinitura esterna ed interna. Frattanto, per festeggiare adeguatamente il Carnevale, i giovani dell'Oratorio hanno compilato un giornalino ciclostilato dal titolo significativo «La zata del leon», con espresso riferimento alla zampa leonina che da tempo immemorabile figurava nel muro di cinta della casa Pecorari, accanto al tempio sanroccese, muro e casa demoliti qualche anno fa. La zampa, in pietra, è custodita ora nella casa parrocchiale. Il giornalino è stato compilato a cura di Armando Obit e Pierluigi Augeri e contiene articletti e note di spiccato sapore comico, nonché una serie di vignette. Hanno collaborato alla compilazione del giornalino anche Mariano Cefarin, Luciano Franco, Gigi B. e il parroco don Onofrio Burgnich».

7. L'emblema della Repubblica di Venezia raffigura un leone alato, diadematato, posto in maestà e tenente un libro aperto con le parole «Pax tibi Marce evangelista meus». In araldica l'aggettivo «diadematato» si applica a tutte quelle figure che hanno dietro il capo un piccolo cerchio, come le figure dei Santi, l'Agnello Pasquale, l'Aquila Imperiale ed il Leone di San Marco.

Questo cerchio, metallico o luminoso (talora a raggiera), è chiamato aureola.

In ottica atmosferica il termine serve a designare anche quell'anello luminoso di colore

bianco-azzurro che talora appare attorno al disco del sole e della luna.

La «corona di luce» (aureola) che è posta attorno alle teste dei Santi – in particolare di San Marco – è certamente all'origine della locuzione friulana: «segno» o «arc» di «San Marc» con la quale viene indicato l'arcobaleno.

8. Si tentava forse di far rivivere l'antica usanza (simile a quella pagana in onore di Cerere) di accendere (in un certo periodo dell'anno) dei grossi fuochi alla vigilia dei giorni di festa.

9. Si tratta di un noto processo chimico che, attraverso l'eliminazione dell'anidride carbonica, trasforma il calcare in ossido.

BIBLIOGRAFIA

1. Cossar, Ranieri Mario, *Storia dell'arte e dell'artigianato in Gorizia*.

Pordenone, Arti Grafiche Cosarini, 1948

2. Brumatti, G., *L'Aquila, ecc.* – Codice manoscritto, Op. cit. da R.M. Cossar (Bibl. 1, pag. 86, nota 3).

3. Pellegrini, N., *Ai Goriziani. Discorso pronunciato dall'avv. Pellegrini sul Castello di Gorizia in occasione dello scoprimento del Leone di San Marco*, senza altra indicazione.

4. Lasciac, Antonio, *Come l'impronta del Leon di S. Marco si trova sul Castello di Gorizia*. Ed. Danesi, Roma 1916.

5. Lodatti, E., *Gli Asburgo imperanti, ecc.* Collana Studi e Ricerche della Lega Nazionale 1891 di Gorizia. Stampa G.G., 1997.

6. Cossar, R.M., *Gorizia e il suo castello – Del Bianco*, 1937.

7. Pirona, Vocabolario friulano - Soc. Filol. Friulana Udine, 1983 (pag. 1006 e pag. 17).

8. Bisiani S., *Il mito della Repubblica di Venezia. Il leone di San Marco non divideva ma univa. Ce lo insegna la storia*. Il Piccolo, 11.07.1997, pag. 7.

9. Romanelli, Giandomenico, *Tamquam leon rugiens*, tratto da «Il leone di Venezia», studi e ricerche sulla statua di bronzo della Piazzetta, a cura di Bianca Maria Scarfi; Editore Venezia, 1990.

10. Armando Obit, *Comunicazioni private*.



Muart sot di un fajâr

Celso Macor

La ciasa su la riva dal Judri era bandonada sot di un grop di pins 'za viei; i barcons a' erin dome vogleri' ueidis tal mûr di pieris e balots sgrivelât da mitrajadis. I trâfs dal tet infraidîts, busis ca e là tai cops ch'a' sfresavin al zîl. Un luc maludît.

Bastian 'l orevâ dismenteâ, ma chê storia restada tal platât dal faêt era lontana dome un marilamp. Epûr a' erin passâts zinquanta àins.

Dut fêr, come ta chê di sfondrada. La bancia dulà che 'l era stât copât Flurinz 'a era anciamò pojada dongia 'l mûr e 'l faêt dulà che 'l veva ciatât la muart Slavko 'l era lì, sot dai pîs da culina, forsi plui fîs, plui alt, ma imbramît sicu un sît archeologic.

Bastian 'l era stat becât dai todescs. Gi vevin tindudi 'l tramai cun t'una fûfigna. Lu vevin clamât in munitipi par 'na informazion e 'l era vignût fûr cu la muntura da Wehrmacht, lui e chei da sô clas di leva. E no era gambiada una luna che ju vevin spedîts ai ras' celaments cuintra i partigians su pa valadis dal Natison e dal Judri. Una di sot sera a' rivârîn stracs ta chê ciasa. Vevin un'ora di polsa. 'L era otûbar e 'l faêt 'l era in muda di fiesta: mil colors si incrosavin tal zîl rampit, dal vert al 'zâl, al rosa, al rôs. Di là a' vignîrin fûr di improvvis come falecûz sgiarnâts dal nît i partigians slovens, un trop di dîs o quindis, mitrajant tai barcons e ta puartis. Flurinz al stava giavant li' scarpis quanche una sventajada gi travanà i zarvièi. Si à pleât. Un maglon di sanc si slargiava sul solâr. Bastian e i soi compâins ri-

Morte sotto un faggio

Traduzione dell A.

La casa sulla riva dello Judrio era abbandonata sotto un groppo di pini già vecchi; le finestre erano solo occhiecie vuote nel muro di pietre e sassi crivellato dalle mitragliate. Le travi del tetto marce, buchi qua e là nei coppi che aprivano fessure al cielo. Un luogo maledetto.

Bastian voleva dimenticare, ma quella storia rimasta nascosta nella faggeta era lontana solo un istante. Eppure erano passati cinquant'anni.

Tutto fermo, come in quel giorno orribile. La panca dove era stato ammazzato Flurinz era ancora addossata al muro e la faggeta dove aveva trovato la morte Slavko era lì, sotto i piedi della collina, forse più fitta, più alta, ma immobile come un sito archeologico.

Bastian era stato preso dai tedeschi. Gli avevano teso una trappola con una bugia. Lo avevano chiamato in municipio per un'informazione e ne era uscito con la divisa della Wehrmacht, lui e quelli della sua classe di leva. E non era cambiata una luna che li avevano mandati ai rastrellamenti contro i partigiani su per le valli del Natison e dello Judrio. Un giorno sotto sera giunsero stanchi in quella casa. Avevano un'ora di riposo. Era ottobre e la faggeta era vestita a festa: mille colori si incrociavano nel cielo limpido, dal verde al giallo, al rosa, al rosso. E di là vennero d'improvviso come falchi scacciati dal nido i partigiani sloveni, un gruppo di dieci o quindici, mitragliando contro le finestre e le porte. Flurinz stava togliendosi le scarpe quando una sventagliata gli trapassò il cervello. Si piegò. Una grande macchia di

spuindèrin rabiôs dant daûr ai partigians che, fata l'imboscada, si disfantavin inglutûts dai pidai. Una tampiesta di balins di mitra 'a saetava tal àjar e 'l bosc al multiplicava al sdrondenament cun miârs di rivoocs. Un montafin di pôs minûts. E poc dopo, un zidinôr penz, grevi come quanche la muart si fâs parona, si veva jevât dutintôr. Bastian si veva fermât sul ôr dal bosc. 'L era bessôl e discolz. Una vôs lu clamava, dibot fuarta tanche una cainada, dibot flèvara come un 'zemit, un jèsul. Un alc di mistereôs lu compagnava dentri 'l faêt. Era là che lu spietava la muart di Slavko.

Slavko al muriva bessôl, sot di un fajâr. Una gorna di sanc gi spissulava dal flanc. I doi amis si cialârin inzussîts. No erin peraulis. Slavko al respirava cun fadia. Pinsîrs e ricuarts a pletòns a' corevin pal ciâf di ducidôi, a scomenzâ di vot àins prin quanche ju vevin mitûts un dongia 'l altri tal quart banc da prima ginasial in seminari. Ju clamavin daûr alfabet: Qualanzi Venceslao, Roccolo Sebastiano ... «Qualanzi - si domandava Bastian -, mai sintût un nòn tâl». Slavko lu tirava pa giacheta: «Klanec, Slavko Klanec ... Qualanzi jè la italianizion. Inventada di planta fûr».

Dinchedi lontana vevin vivût un lunc dialic su Diu, su la vita, su la cundizion etnica, sul mont che 'l lava in uera. Slavko al pativa pa sô int mituda sota da pulitica nazionalista, rivada a li' violenzis, ai prozès, a dineâ i dirîts da lenga e da partigninza; rivada a scancelâ nòns partâts dilunc i sècui di generazions di vôns; rivada a la blastema di judicâ inferior la puisia, la lienda di un popul vignût culi, tra Juliis e cuei e mar, mil e quatrîzent àins fa. Tal ingòs di Slavko ancia Bastian al ciapava cussienza che la sô etnia furlana 'a veva 'l stes distin di distudâsi planc planc. La sintiva murî tai granc' discors da lenga superior e unica, ta storia dineada, tal fat che ancia in seminari la fevela di sô mari 'a era improibida. Un pinsîr suturno che 'l cresceva cui àins, fin a fâsi ribel.

Quanche si jemplavin li' plazzis di int ch'a doveva sberlâ «Uera, uera!», i doi amis scuviarzevin Tibullus ta antologiis di latin, un pacifist di doimil àins indaûr, un poet dal amôr ch' a' declamavin in metrica e che in metrica latina a' imitavin par simpatia e par musica di peraulis. «Quis fuit, horrendos primus qui protulit enses?»: come un alc di 'zovin e di arcan che ti sclopa drenti, chei viers gi êrin vignûts fûr a plena vôs a Bastian. Par un moment gi someà di vê profanât chel ultin tragic incuintri. Ma Slavko lu cialà e al lè indevant: «Quam ferus et vere ...»: i sangluts e 'l sanc ch'a gi vigniva da bocia lu lassàrin ingusît. «... ferreus ille fuit», al completâ Bastian, la vos sclèndara: «Prima elegia, carmen numar dîs». E si riviodevin ta chel timp frut, felîz nostante chel mont matiòl. 'L arbul che vevin fat cressi insieme si era sglovât t'una di dal ultin àn di liceo. Clamâts dal diretòn, frêt come una statua, si son sintûts a dî che in teologia no saressin jentrâts, che ché strada no era par lor.

Slavko nol à spietât di fâsilu ripeti. 'L à ciapât libris e bianciaria e 'l è partît pa sô val, sul Vipau. Bastian in-

sangue si allargava sul pavimento. Bastian ed i suoi compagni risposero rabbiosi rincorrendo i partigiani che, fatta l'imboscata, sparivano inghiottiti dagli alberi. Una tempesta di proiettili saettava nell'aria ed il bosco moltiplicava il fracasso in mille echi. Un finimondo di pochi minuti. E poco dopo un silenzio denso, greve come quando la morte si fa padrona, si era alzato tutt'intorno. Bastian s'era fermato ai margini del bosco. Era solo e scalzo. Una voce lo chiamava, a momenti forte come un urlo bestiale, a momenti flebile come un gemito, un sospiro. Un qualcosa di misterioso lo accompagnava dentro la faggeta. Era là che lo aspettava la morte di Slavko.

Slavko moriva solo, sotto un faggio. Un rigolo di sangue spillava dal suo fianco. I due amici si guardarono sbalorditi. Non c'erano parole. Slavko respirava a fatica. Una valanga di pensieri e ricordi correva dentro la testa di ambedue, a cominciare da otto anni prima quando li avevano messi uno accanto all'altro nel quarto banco della prima ginnasiale in seminario. Li chiamavano in ordine alfabetico: Qualanzi Venceslao, Roccolo Sebastiano ... «Qualanzi - si domandava Bastian, - mai sentito un nome simile». Slavko lo tirò per la giacca: «Klanec, Slavko Klanec ... Qualanzi è il nome italianizzato. Inventato di sana pianta».

Da quel giorno lontano avevano vissuto un lungo dialogo su Dio, sulla vita, sulla condizione etnica, sul mondo che stava andando in guerra. Slavko soffriva per la sua gente messa sotto dalla politica nazionalista, giunta alle violenze, ai processi, alla negazione dei diritti di lingua e di appartenenza; giunta alla cancellazione di nomi tramandati lungo i secoli da generazioni di avi; giunta alla bestemmia di giudicare inferiore la poesia, la leggenda di un popolo venuto qui, tra Giulie e colli e mare, mille e quattrocento anni fa. Nell'angoscia di Slavko anche Bastian prendeva coscienza che la sua etnia friulana aveva lo stesso destino di spegnersi pian piano. La sentiva morire nei grandi discorsi della lingua superiore e unica, nella storia negata, nel fatto che anche in seminario la sua parlata materna era proibita. Un pensiero cupo e triste che cresceva con gli anni fino a farsi ribelle.

Quando si riempivano le piazze di gente che doveva gridare «Guerra, guerra!» i due amici scoprivano Tibullo nelle antologie latine, un pacifista di duemila anni prima, un poeta d'amore che declamavano in metrica e che in metrica latina imitavano per simpatia e per musica di parole. «Quis fuit, horrendos primus qui protulit enses?» (Chi fu che per primo tirò fuori le orribili spade?): come qualcosa di giovane e di arcano che ti scoppia dentro, quei versi erano usciti di piena voce a Bastian. Per un momento gli sembrò di aver profanato quell'ultimo tragico incontro. Ma Slavko lo guardò e continuò: «Quam ferus et vere...»: i singhiozzi ed il sangue che gli usciva dalla bocca gli impedirono di continuare. «... ferreus ille fuit» (Quanto fu feroce e veramente ferreo), completò Bastian con voce flebile: «Prima elegia, decimo carme». E si rivedevano in quel tempo giovane, felici nonostante il mondo impazzito.

vezzit 'l oreva savê parzé che lu paravin via. Si à sintût rispuindi che 'za 'l pretindi i motifs dal ripudi a' era la prova da sô manciaza di umiltât, di sudizion, di ubidienza; che chel so jessi simpri pront a la critica, al rimpin, 'a era la prova che nol era plui pussibil indrezzâlu.

In setembar la vignuda dai todeses 'a veva partât Bastian e Slavko in uera, un di una banda e un di chê altra. No si àn viudût plui fin ta chê di di otubar dal '44.

Un fregul di soreli amont, 'l ultin, al tenzeva li' nuzlazzis e 'l travanava al faêt slungiant ombris e strichi' rossis di lûs tal sotbosc. La man di Slavko, senza plui gnarf, veva molât chê di Bastian e 'l cuarp diliberât dai spàsims si veva distirât dolz ta muart; la musa 'zovina, di lat, si disfredava cialant al zîl. Bastian si sentiva murî ancia lui. Un brut scrupul gi sbregava 'l cîr ta chel moment: se no podega jessi che propi dal so Maschinengewehr 'a fos partida la sgrivelada che veva ciapât Slavko. Un savoltament garp. Gi pareva che chê vos 'a tornarès a clamâlu. Bastian si voltò. Ta chel sclip di lûs Slavko 'l era come su di un altâr, millions di fueis coloradis intôr. «Tu disevis che la Redenzion no era conclududa. Tu disevis che 'l còmpt di cristians e di ôns 'l era segnât tal avignî dal mont. Che chel timp al doveva doventâ vêr. Timp piardut, amî, 'zornadis ch'a' si scûrtin senza speranza, lusôrs ch'a' si distûdin. An vût Crist par fradi, i ôns, e àn ingomeât la storia cu li' lôr ueris. Slavko Klanec: Qualanzi, 'na sbeleada. «Klanec» ta tô lenga jè la strada che va par su. Tu si às fermât pena inviât. Jo ciaminî sul to sanc e ti 'zuri ...». Bastian si inrabiava e si intenariva. Bot e sclop al so lament si à fat zîgo: «Bastian, vinc' àins, dome tombulis tal nizzulnazzul da vîta. Quis fuit, horrendos primus qui protulit enses? ... Cui al prin stramaludît Cain? Cui, Bastian, Rocul, cui? ...». E 'l coreva sberlant a duta fuarza fûr dal bosc che 'l scuriva ta sera. 'L uèit intôr 'l era simpri plui larc. La sô vôs si piardeva tal nuja.

L'albero che avevano fatto crescere insieme s'era spezzato un giorno dell'ultimo anno di liceo. Chiamati dal direttore, freddo come una statua, si sono sentiti dire che in teologia non sarebbero entrati, che quella strada non era per loro.

Slavko non attese che glielo dicessero di nuovo. Prese libri e biancheria e partì per la sua valle sul Vipacco. Bastian invece voleva sapere il perché di quella cacciata. Si è sentito rispondere che già la pretesa di sapere i motivi del rifiuto era la prova della sua mancanza di umiltà, di soggezione, di ubbidienza; che quel suo essere sempre pronto alla critica, all'appiglio, era la riprova dell'impossibilità di correggerlo.

In settembre l'occupazione tedesca aveva portato Bastian e Slavko in guerra, uno da una parte e uno dall'altra. Non si videro più fino a quel giorno d'ottobre del '44.

Un po' di sole del tramonto, l'ultimo, tingeva le nuvole e attraversava la faggeta allungando ombre e fasci di luce rossa nel sottobosco. La mano di Slavko ormai senza forza s'era sciolta da quella di Bastian ed il corpo liberato dagli spasimi s'era disteso dolcemente nella morte: il volto giovane, di latte, si raffreddava guardando al cielo. Bastian si sentiva morire anche lui. Un terribile dubbio gli spezzava il cuore in quel momento: se non poteva essere che proprio dal suo Maschinengewehr fosse partita la scarica che aveva ucciso Slavko. Uno sconvolgimento doloroso lo prese. Gli pareva che quella voce tornasse a chiamarlo. Bastian si voltò. In quel frammento di luce Slavko era come su un altare, in mezzo a milioni di foglie colorate. «Dicevi che la Redenzione non era conclusa. Dicevi che il compito di cristiani e di uomini era segnato nell'avvenire del mondo. Che quel tempo sarebbe venuto. Tempo perduto, amico, giornate che si accorciano senza speranza. luci che si spengono. Hanno avuto Cristo per fratello, gli uomini, e hanno fatto nausea alla storia con le loro guerre. Slavko Klanec: Qualanzi, uno sberleffo. «Klanec» nella tua lingua è la strada che sale. Ti sei fermato all'inizio. Io cammino sul tuo sangue e ti giuro ...». Si arrabbiava e si inteneriva. All'improvviso quel suo lamento si fece urlo: «Bastian, vent'anni, solo capitomboli nell'altalena della vita. Quis fuit horrendos primus qui protulit enses? Chi il primo stramaledetto Caino? Chi, Bastian Rocul, chi? ...». E correva gridando a tutta forza fuori dal bosco che scuriva nella sera. Il vuoto intorno si allargava sempre di più. La sua voce si perdeva nel nulla.



Sembler

*Stemma baronale dei nobili Sembler
Signori e Giurisdicenti di San Rocco.*



CREDITO COOPERATIVO

CASSA RURALE E ARTIGIANA DI LUCINICO FARRA E CAPRIVA

LUCINICO - FARRA - CAPRIVA - CORMÒNS - GORIZIA - GRADISCA