

BOLLETTINO DI CULTURA VENETA



N. 1 2014

IL BOLLETTINO DI [VENETOCULTURA.ORG](http://VENETOCULTURA.ORG)



In copertina: Antonello da Messina,  
*San Sebastiano*, 1476 circa,  
Dresda, Gemäldegalerie (particolare)

SOMMARIO:

Giorgio Reolon

IL PAESAGGIO NELL'OPERA DI ANTONELLO DA MESSINA: L'INTERMEZZO VENEZIANO 4

Lino Spigariol

IL RUDERE DELL'ANTICA CASA COLONICA RACCONTA 12

# KROMEIDON

MULTIMEDIA E RETI

## IL PAESAGGIO NELL'OPERA DI ANTONELLO DA MESSINA: L'INTERMEZZO VENEZIANO

Il San Girolamo nello studio della National Gallery di Londra è uno dei dipinti più celebri di Antonello da Messina (1430 circa - 1479): rappresenta il santo inserito in uno studiolo ligneo, che a sua volta si trova sotto un ampio edificio dalle volte gotiche a crociera sostenute da pilastri; a questo spazio si accede attraverso un arco di stile catalano.



Antonello da Messina, *San Girolamo nello studio*, 1474-1475, olio su tavola 45,7x36,2 cm, Londra, National Gallery

Risulta evidente la sintesi del linguaggio fiammingo e di quello italiano: lo stile fiammingo è presente nella cura e nell'attenzione di tutti i particolari (le file di piastrelle valenzane in prospettiva, la natura morta dei libri del santo nello scaffale dello studio e nello scrittoio) e soprattutto nei due minutissimi paesaggi alle finestre, un capolavoro di precisione, simili a delle miniature – considerando che le due finestrelle misurano circa 4 per 3 centimetri. Il paesaggio che si vede attraverso la finestra sulla sinistra è avvicinabile a quello della Crocifissione di Anversa e a quello dell'Annunciazione di Siracusa, e può considerarsi una sorta di omaggio ai minuziosi paesaggi fiamminghi. Si vedono delle mura e degli edifici; il cielo è azzurro, qua e là si dispongono verdi alberelli; Antonello ci dà un saggio della sua bravura ponentina inserendo anche una gita in barca su un fiume e un cavaliere. La prospettiva è unitaria e fa convergere tutto in un unico punto, rendendo illusionisticamente la profondità spaziale. Come si può vedere, Antonello ha completamente assorbito la lezione prospettica italiana: una composizione così perfetta sul piano prospettico presuppone un contatto diretto con le opere dei maestri rinascimentali, forse conosciuti in viaggi fatti negli anni in cui i documenti su Antonello tacciono; una lezione che Colantonio e i fiamminghi non potevano dare.

Viene spontaneo il confronto con l'opera di Van Eyck e di Colantonio rappresentanti il medesimo soggetto. Nell'opera del pittore napoletano (databile attorno al 1445) la precisione dei tanti oggetti presenti nello studio è la stessa, ma Colantonio si sofferma di più sul santo, che è in primo piano e occupa tutta la scena. Antonello, invece, allarga lo spazio, lo sfonda mostrando il paesaggio e introduce il santo in un'ampia architettura, presentando dunque una descrizione e un interesse maggiori per l'ambiente (interno ed esterno).

Il dipinto è ricordato da Marcantonio Michiel, che lo vede nella casa del veneziano Antonio Pasqualino<sup>1</sup>. Secondo il Michiel l'opera è di un pittore fiammingo. Le descrizioni fatte da Michiel sono sempre molto puntuali e precise e rivelano un suo particolare interesse per il paesaggio, che lui chiama «paese» o «paesetto»:

El quadretto del San Hieronimo che nel studio legge, in abito cardinalesco, alcuni credono che sii stato de mano de Antonello da Messina. Altri credono che la figura sii stata rifatta da Jacometto Venitiano ma li più, e verisimilmente l'attribuiscono a Gianes, over al Memelin pittor antico Ponentino; (...) Li edificii sono alla Ponentina, el paeseto è naturale, minuto et finito, et si vede oltra una finestra, et oltra la porta del studio. Ivi son ritratti un pavone, un cotorno et un bacil da barbiero espressamente. Nel scabello vi è una finta letterina attacchata aperta, che par contener el nome del maestro, et nondimeno (...) non contiene letra alcuna, ma è tutta finta. Et pur fuggie, et tutta l'opera per sottilità, colori, disegno, forza et rilievo, è perfeta.

L'opera viene situata nel contesto del breve soggiorno veneziano di Antonello (1475-76). Secondo il Puppi<sup>2</sup>, san Girolamo potrebbe celare un ritratto, forse un ecclesiastico dell'ambiente veneziano, di profonda cultura, in grado di apprezzare una raffinata simbologia<sup>3</sup>; e, soprattutto, ammiratore delle

---

1 Cfr. LIONELLO PUPPI, Il viaggio e il soggiorno a Venezia di Antonello da Messina, in «Museum Patavinum», I, 2, 1983, p. 269 e ss e ID. I committenti veneziani di Antonello: appunti a margine di qualche identificazione, in Antonello da Messina, atti del convegno di studi (Messina, Università degli Studi di Messina, Facoltà di Lettere e Filosofia, Centro di Studi Umanistici, 29 novembre - 2 dicembre 1981), Messina, 1987, pp. 223-274.

2 Vedi PUPPI, I committenti veneziani di Antonello... cit., in Antonello da Messina... cit., e ID., Antonello da Messina, San Girolamo nello studio, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003.

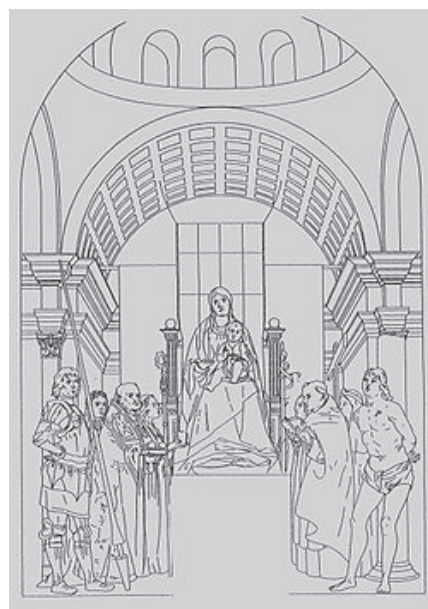
3 Ibidem e Il Rinascimento a Venezia e la pittura al Nord ai tempi di Bellini, Dürer e Tiziano, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 - 9 gennaio 2000), a cura di BERNARD AIKEMA, BEVERLY LOUISE

opere di gusto ponentino. Sono infatti presenti nel dipinto vari elementi simbolici, che, nonostante vari studiosi proponessero letture diverse, sono un evidente richiamo alla contrapposizione tra sacro e profano: con la divisione degli ambienti attraverso il portale e con il sapiente gioco di luci, controllate luci e ombre, Antonello individua uno spazio sacro in cui viene a trovarsi il santo in meditazione, e uno spazio profano al di fuori; come si può vedere il santo ha lasciato le calzature sul pavimento perché al sacro recinto dell'Ecclesia si accede scalzi <sup>4</sup>. Il gatto e il panno sporco, posti nella zona in ombra, alluderebbero all'impurità e al peccato; i due animali in primo piano (un pavone e una coturnice) possono essere letti sia in maniera positiva sia in maniera negativa <sup>5</sup>.

È ormai tempo di entrare nel vivo degli anni del soggiorno a Venezia (1475-76), un'esperienza fondamentale per Antonello, perché ebbe modo di confrontarsi con la pittura di luce e colore di Giovanni Bellini; anche l'arte di Bellini, in questo periodo, risente degli influssi provenienti dal Nord. Nella seconda metà del Quattrocento a Venezia si fa sempre più vivo e intenso il contatto con la pittura d'oltralpe, che favorì il sorgere di un gusto per il paesaggio nella rappresentazione pittorica. Venezia, a quel tempo, era al centro di fecondi scambi commerciali e culturali con i paesi fiamminghi e i patrizi e i mercanti veneziani cominciarono ad acquistare opere "ponentine" – non a caso ter-



Antonello da Messina, *Pala di San Cassiano (frammento)*, 1475-1476, olio su tavola, pannello centrale 115x65 cm, pannello sinistro 55,9x35 cm e pannello destro 56,8x35,6 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum

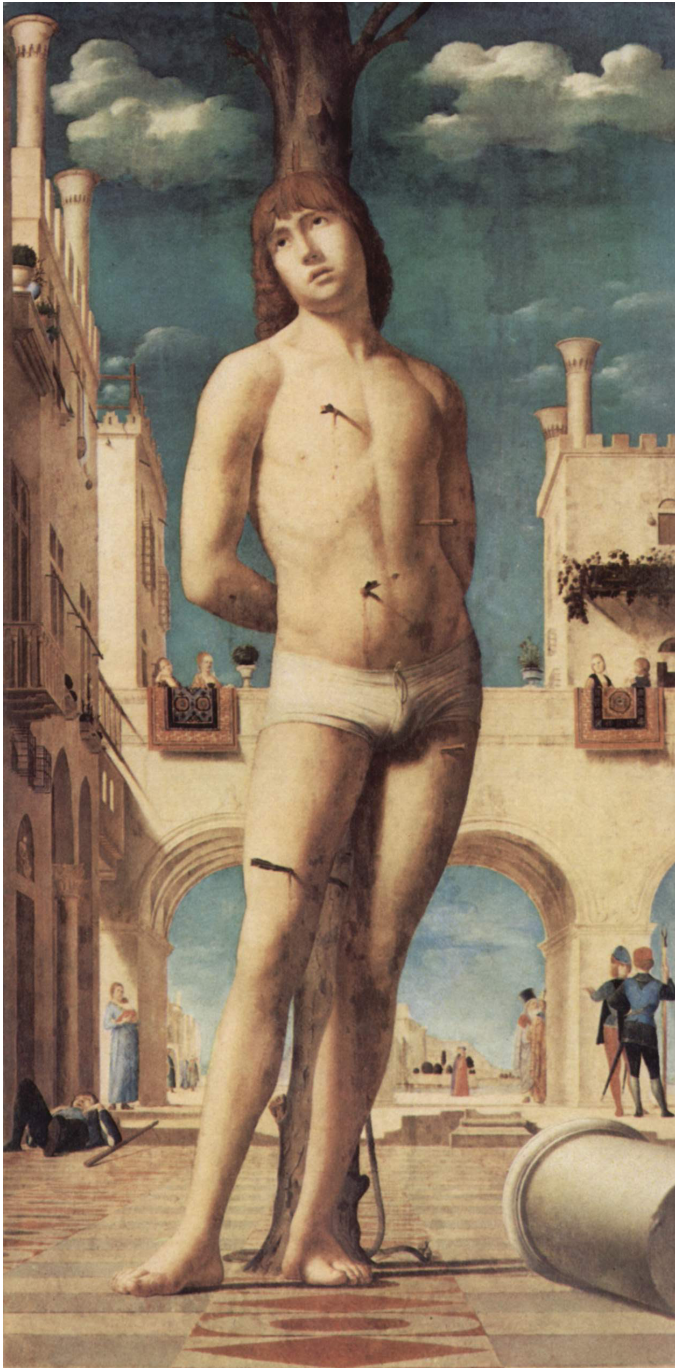


Antonello da Messina, *Pala di San Cassiano*, ricostruzione di Johannes Wilde (1929)

BROWN, Milano, Bompiani, 1999, p. 216.

4 Ibidem.

5 Il pavone e la coturnice sono da una parte animali positivi, dall'altra negativi: il primo è simbolo di resurrezione e di immortalità (in base alla credenza secondo cui ogni anno in autunno perde le penne che rinascono in primavera), ma anche simbolo di vanità e superbia; il secondo è sia simbolo di verità (è un attributo della Vergine) sia di lussuria. Sono del parere che i due volatili alludano alla sfera del peccato, che il santo ha lasciato all'esterno. Per una lettura simbolica del dipinto cfr. EUGENIO BATTISTI, *Antonello. Il teatro sacro, gli spazi, la donna*, Palermo, Novecento, 1985, pp. 30-31; *Il Rinascimento a Venezia...* cit., pp. 216-217; MARCO BUSSAGLI, *Antonello da Messina*, Firenze, Giunti, 2006, pp. 46-47 e TERESA PUGLIATTI, *Rileggere Antonello*, in *Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento nell'Europa mediterranea*, a cura di MARIA ANTONIETTA MALLEO, Palermo, Kalòs, 2006, pp. 25-28.



Antonello da Messina, *San Sebastiano*, 1476 circa, olio su tavola trasportato su tela 171x85,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie

caratterizzata da scambi reciproci: «nell'uno e nell'altro l'incontro lasciò una traccia incancellabile e recò nella loro pittura un approfondimento stilistico decisivo»<sup>8</sup>.

Antonello venne a Venezia tra il 1474 e il 1475 al seguito di Pietro Bon, console veneziano a Messina,

<sup>6</sup> LIANA CASTELFRANCHI VEGAS, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Milano, Jaca Book, 1983, p. 157.

<sup>7</sup> LORENZO FINOCCHI GHERSI *I quattro secoli della pittura veneziana*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 30.

<sup>8</sup> CASTELFRANCHI VEGAS, *Italia e Fiandra...* cit., p. 124.

mine coniato dal Michiel, portavoce di questo gusto condiviso – le quali divennero ben presto molto apprezzate e ricercate: ciò contribuì alla formazione di un vivace collezionismo, cosa che spiega la grande fortuna riscontrata da Antonello in laguna, proprio perché riusciva a riproporre nei suoi dipinti di piccole dimensioni lo stile nordico. Uno stimolo a questo nuovo tipo di arte venne proprio dalla presenza a Venezia di un pittore del calibro di Antonello. A partire dagli anni Settanta, si noterà nei dipinti di Bellini un'evoluzione, riscontrabile nei paesaggi (che si arricchiscono di «minuzie vegetali e di verità botaniche, di connotati topografici e di presenze umane lontane»<sup>6</sup>) e nell'uso della tecnica a olio. Il confronto con il grande maestro veneziano fu per Antonello una preziosa occasione per ammorbidire il tratto e illuminare maggiormente la tavolozza: le opere di Antonello di questo periodo, un momento ricco e prolifico nella sua produzione (infatti la grande maggioranza dei dipinti ascritti al catalogo di Antonello fanno parte di questi anni), tendono verso una meditata luminosità, tutta veneta, che si unisce alla geometrica bellezza di Piero.

Anche per la stessa pittura veneziana questo soggiorno del pittore messinese significò tanto; in particolare proprio i paesaggi.

“L'atmosfera cristallina in cui Antonello mostra il cielo e le colline verdi del fondo oltre le finestre aperte sul paesaggio circostante suscita nei pittori veneti un vivo interesse, diretto all'indagine di nuove soluzioni attraverso le quali connettere uomo e natura in una sfera sentimentale”<sup>7</sup>.

L'incontro fu, dunque, sicuramente determinante per la successiva pittura di Bellini e Antonello,





Antonello da Messina, *Pietà*, 1475-1476 circa, olio su tavola 145x85 cm, Venezia, Museo Correr

che gli commissiona la pala d'altare per la chiesa veneziana di San Casiano: questa pala (di cui ci rimane solo un frammento oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna) divenne il modello della pala d'altare veneziana (si pensi alle successive pale del Bellini, di Cima e Carpaccio). Memore della lezione di Piero (si veda la Pala di Brera), il risultato è un'unica tavola in cui la scena sacra viene rappresentata all'interno di una chiesa in prospettiva, con la Madonna col Bambino in trono, leggermente rialzata, attorniata da santi, che si dispongono attorno a emiciclo. Quest'opera pubblica fu l'occasione per mostrare ai veneziani la sua abilità fiamminga di resa delle superfici, dei particolari e delle figure. I colori sono luminosi e morbidi. Secondo alcuni Antonello si sarebbe ispirato a una pala perduta di Bellini, la pala di Santa Caterina, che si trovava a San Zanipolo, con esiti tuttavia diversi, che poi lasciarono il segno anche in Giovanni (come nella posteriore Pala di San Giobbe).

A Venezia la pittura di Antonello ottenne grande successo: i patrizi e i

mercanti veneziani apprezzavano le tavole di Antonello perché in esse intravedevano uno stile che si avvicinava all'arte pontina, realistico ma allo stesso tempo ricco di calore e sentimento. Non c'è da meravigliarsi se, anche dopo la sua partenza, Antonello rimase in contatto con committenti veneziani che richiedevano tavolette di devozione privata e, soprattutto, ritratti.

L'apporto di Antonello a Venezia sarà fondamentale per la pittura veneziana: Bellini, Carpaccio, Cima e Alvise Vivarini nelle loro opere successive mostreranno evidenti richiami al calore, all'umanità, alla misura e alla precisione di Antonello. Secondo Lorenzo Finocchi Gherzi, le principali novità portate in laguna da Antonello sono da riassumersi nella cultura prospettica, dopo il contatto con Piero; nella formazione fiamminga di adesione alla realtà; nella nuova visione palpitante della natura; nell'intima resa degli stati d'animo (riscontrabili nei ritratti) e nella scioltezza narrativa scandita da dettagli affascinanti <sup>9</sup>.

Del periodo veneziano è il San Sebastiano di Dresda; il dipinto proviene dalla scuola dei Ss. Rocco e Nicolò presso la chiesa di San Zulian di Venezia: è un altro esempio in cui il rapporto figura - spazio/ambiente risulta dominante. Il santo è in primissimo piano e il punto di fuga è basso, cosicché la

<sup>9</sup> FINOCCHI GHERSI, I quattro secoli... cit., p. 31.

figura nuda di Sebastiano occupa verticalmente l'intera composizione, con la sua volumetria molto classica, monumentale e composta; lo spazio in cui si inserisce è architettonico e rigorosamente prospettico (vedi la precisione della fuga delle piastrelle del pavimento) e ricorda le composizioni di Piero della Francesca. Il soldato che riposa, in uno straordinario scorcio, è invece debitore di Mantegna. In questo dipinto c'è una sintesi tra idealizzazione e realismo, tra rigidità geometrica e sentimento, unita a un senso di quiete e di solennità. Il paesaggio urbano è italianizzante, veneziano, avvolto da una luce chiara che illumina la realtà quotidiana nei suoi singoli aspetti: il fatto sacro viene calato nella vita contemporanea. È un'opera che risente della cultura prospettica e geometrica di Piero. L'atmosfera di questo ambiente urbano è particolarmente viva – ma anche sognante – umana, serena, una premessa agli scenari dei teleri carpacceschi.

Concludo questa breve trattazione con la Pietà con tre angeli, purtroppo alquanto rovinata, del Museo Correr. In quest'opera estrema, Antonello dialoga con Bellini, su un tema largamente sviluppato da quest'ultimo e diffuso in area veneta, realizzando su questo delle personalissime interpretazioni (la Pietà del Prado, con un angelo, intensamente drammatica e di forte coinvolgimento emotivo). Di Bellini basti ricordare la Pietà con due angeli di Berlino, la Pietà di Rimini con quattro angeli (queste due a sfondo neutro) e la Pietà del Correr con due angeli, ambientata in un paesaggio, tutte e tre risalenti ai primi anni Settanta. È probabile che Antonello si sia ispirato a queste Pietà, per la presenza degli angeli e la figura del Cristo morto in primo piano. Antonello aggiunge, però, il paesaggio, ambientando le figure di Cristo morto e degli angeli all'aperto, e sottolinea con insistenza maggiore la sofferenza di Cristo. I paesaggi che fanno da sfondo alle Pietà sono molto vicini a quelli delle coeve Crocifissioni, ma si riducono nelle dimensioni e nell'indagine: tuttavia conservano la stessa vastità d'orizzonte, la stessa solare luminosità, la stessa precisione. Si può notare il contrasto tra il dramma in primo piano e la serenità del paesaggio sullo sfondo; questi paesaggi attenuano il profondo senso di dolore e sofferenza e sono l'ultima prova dell'abilità di Antonello nel rappresentare i paesaggi, insieme così fiamminghi e italiani, così siciliani e veneti. Il tema della Pietà rappresenta quello devozionale dell'Imago Christi e diventa una sorta di imitatio Christi, enfatizzando la necessità di seguire passo a passo l'esempio della vita terrena del Salvatore. Antonello accentua, con sensibilità nordica, la presentazione del corpo senza vita: il risultato è una visione realistica e ravvicinata del cadavere, offerta alla meditazione e alla preghiera personale del committente. Nella Pietà del Correr, attribuita inizialmente al Bellini, finissimo è lo sfondo di paesaggio a destra, la parte meglio conservata rispetto ai volti, ridotti a fantasmi; l'edificio absidato che si vede in lontananza è la chiesa messinese di San Francesco d'Assisi, e questo inserto può considerarsi un omaggio del pittore alla sua città natale.

*Giorgio Reolon*

Nota bibliografica

LIANA CASTELFRANCHI VEGAS, Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento, Milano, Jaca Book, 1983.

LIONELLO PUPPI, Il viaggio e il soggiorno a Venezia di Antonello da Messina, in «Museum Patavinum», I, 2, 1983, pp. 253-282.

EUGENIO BATTISTI, Antonello. Il teatro sacro, gli spazi, la donna, Palermo, Novecento, 1985.

IORELLA SRICCHIA SANTORO, Antonello e l'Europa, Milano, Jaca Book, 1986.

LIONELLO PUPPI, I committenti veneziani di Antonello: appunti a margine di qualche identificazione, in Antonello da Messina, atti del convegno di studi (Messina, Università degli Studi di Messina, Facoltà di Lettere e Filosofia, Centro di Studi Umanistici, 29 novembre - 2 dicembre 1981), Messina, 1987, pp. 223-274.

LUCIANA ARBACE, Antonello da Messina. Catalogo completo, Firenze, Gigli dell'arte Cantini, 1993.

GIOACCHINO BARBERA, Antonello da Messina, Milano, Electa, 1997.

BERNARD AIKEMA, BEVERLY LOUISE BROWN, Pittura veneziana del XV secolo e ars nova dei Paesi Bassi, in Il Rinascimento a Venezia e la pittura al Nord ai tempi di Bellini, Dürer e Tiziano, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 - 9 gennaio 2000), a cura di BERNARD AIKEMA, BEVERLY LOUISE BROWN, Milano, Bompiani, 1999, pp. 176-183.

JILL DUNKERTON, Nord e Sud: tecniche pittoriche nella Venezia rinascimentale, in Il Rinascimento a Venezia e la pittura al Nord ai tempi di Bellini, Dürer e Tiziano, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 - 9 gennaio 2000), a cura di BERNARD AIKEMA, BEVERLY LOUISE BROWN, Milano, Bompiani, 2006, pp. 93-103.

Il Rinascimento a Venezia e la pittura al Nord ai tempi di Bellini, Dürer e Tiziano, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 - 9 gennaio 2000), a cura di BERNARD AIKEMA, BEVERLY LOUISE BROWN, Milano, Bompiani, 1999.

LORENZO FINOCCHI GHERSI I quattro secoli della pittura veneziana, Venezia, Marsilio, 2003.

LIONELLO PUPPI, Antonello da Messina, San Girolamo nello studio, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003.

Antonello da Messina, l'opera completa, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 18 marzo - 18 giugno 2006), a cura di MAURO LUCCO, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006.

TILL-HOLGER BORCHER, Antonello da Messina e la pittura fiamminga, in Antonello da Messina, l'opera completa, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale), a cura di MAURO LUCCO, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006, pp. 27-41.

ANDREAS HENNING, Il San Sebastiano di Antonello da Messina a Dresda. Iconografia e restauro, in Antonello da Messina, l'opera completa, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 18 marzo - 18 giugno 2006), a cura di MAURO LUCCO, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006.

MARCO BUSSAGLI, Antonello da Messina, Firenze, Giunti, 2006.

Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento nell'Europa mediterranea, a cura di MARIA ANTONIETTA MALLEO, Palermo, Kalòs, 2006.

TERESA PUGLIATTI, Rileggere Antonello, in Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento nell'Europa mediterranea, a cura di MARIA ANTONIETTA MALLEO, Palermo, Kalòs, 2006, pp. 13-43.

TERESA PUGLIATTI, Antonello da Messina: rigore ed emozione, Palermo, Kalòs, 2008.



## IL RUDERE DELL'ANTICA CASA COLONICA RACCONTA

Sulla zona dove fioriva il verde rigoglioso, ora si è imposto l'arido espandersi della cementificazione e l'antica casa colonica ivi ubicata, ormai abbandonata e in rovina, cade pezzo dopo pezzo, soffocata dall'assedio di nuove costruzioni. Da alcune tipiche tracce architettoniche ancora visibili, si intuisce che essa possa essere sorta, in tempi remoti, come cenobio di monaci oranti ed operosi, al centro della vasta plaga da essi poi dissodata. Ciò sembra confermato anche da qualche segno sbiadito di vetusti affreschi sacri rimasto su qualche muro cadente.

E' facile capire che quel luogo fosse il centro propulsore che, all'insegna della massima "ora et labora", rese fertile tutto il territorio circostante. In seguito, per sconosciute vicende, quell'edificio si trasformò in una grande casa colonica che, per secoli e secoli, ospitò generazioni di patriarcali famiglie contadine. Questo rudere agonizzante sembra ora emettere una flebile eco di dolci salmodie gregoriane come triste viatico ma, prima che tutto si spenga, vuol raccontare, quasi voce della moltitudine di esistenze che qui sono passate, la vita che vi si è avvicinata nel tempo. Racconta che il lavoro dei campi era talvolta così duro da spezzare la schiena, ma era sempre svolto con zelo e sagacia confidando nella protezione divina affinché la terra, lavorata con attaccamento sacrale, ricambiasse con abbondanti raccolti. Momenti salienti del lavoro agricolo erano la cura del bestiame, la semina, la fienagione, la mietitura, la vendemmia con le rispettive fasi connesse. Nella stagione invernale riservata al riposo della campagna, i contadini si dedicavano alla costruzione e riparazione degli attrezzi indispensabili al loro lavoro. La fattoria era come un microcosmo che si completava e concludeva in sé stesso, basato sul lavoro e la determinazione concorde delle decine di familiari dei nuclei componenti che, riuniti sotto l'egida del vecchio patriarca attorno al grande desco dell'enorme cucina fumosa, durante i pasti frugali, concordavano gli interventi da realizzare e si dividevano i compiti operativi. Il tutto sulla base di un rapporto simbiotico con la natura e in sintonia con l'evolversi delle stagioni.

La sussistenza alimentare era assicurata dai prodotti della terra (in primis il mais, allora detto granturco, con cui si faceva la polenta, alimento base del loro regime gastronomico, ma poi ortaggi vari, vino, ecc.), dai prodotti della stalla (latte e derivati), del pollaio (uova e carni), dall'allevamento di qualche maiale (insaccati e grassi) e di pecore di cui si utilizzava la lana. La concimazione dei campi con lo stallatico garantiva una fertilizzazione naturale con conseguente genuinità dei prodotti. Caratteristica fondamentale di questa gente era il senso religioso che impostava la vita sulla fede nell'Assoluto (il "Paron del Mondo") e regolava tutte le fasi della vita, dalla nascita fino alla morte. Da ricordare come partecipassero, a maggio, alle "rogazioni" che erano delle processioni attraverso i campi, per invocare la protezione divina e dei Santi sulle coltivazioni. Altro evento sacrale caratteristico era il "panevin", che consisteva in un enorme falò che veniva acceso dopo aver asperso la ramaglia con l'acquasanta, nella notte dell'Epifania allorché tutti affidavano un intimo pensiero alle alte fiammate perché, con la loro veemenza ascensionale, portassero speranze e attese fino al Trono Celeste. Dalla direzione del fumo si traevano poi i presagi per i futuri raccolti. Ma una prerogativa fondamentale di quel mondo era il forte senso di umana solidarietà: molteplici erano gli interventi che ne erano impregnati. Da ricordarne alcuni. Se, ad esempio, una famiglia, per malattia di qualche suo componente od altro, non poteva far fronte ai lavori agricoli indilazionabili, i vicini si prestavano gratuitamente alla bisogna e se, in qualche raro caso, dei bambini restavano orfani dei genitori e senza parenti, altre famiglie se ne prendevano carico.

Ai numerosi montanari, qualche volta anche donne assieme ai figlioletti, che d'inverno scendevano in pianura trascinando un capace carretto carico di utensili vari di legno da essi intagliati, che of-



Un'immagine del film di Ermanno Olmi *L'albero degli zoccoli* (1978)

frivano in cambio di granella di mais, oppure che venivano a prestare la loro opera di seggiolai, le famiglie contadine offrivano vitto e alloggio per la notte e spesso trascorrevano lunghe serate dei "filò" attorno a questi ospiti per ascoltarne i racconti di fatti e avvenimenti di cui costoro, quasi precursori dei moderni reporter, venivano a conoscenza nel loro continuo peregrinare di paese in paese, di casa in casa. Se, talvolta, nella brutta stagione, passava qualche pastore transumante col gregge, gli veniva offerta sia pur breve ospitalità dandogli così modo di assaporare un po' di calore domestico nel continuo errare fra monti e pianura. Soprattutto era radicato il senso di vicinanza agli anziani che, nel declino delle forze, venivano amorevolmente assistiti dai parenti, nell'ambito familiare, fino al trapasso.

Quelle pietre ricordano anche che alla gente di campagna, nel pesante ritmo lavorativo, non mancavano parentesi distensive. Tra queste, da ricordare i dopocena sull'aia nelle torride estati dopo le estenuanti fatiche. Erano momenti magici, ora irripetibili, fatti di uno splendido cielo stellato palpitante di infinito, di una dolce brezza odorosa di aromi campestri, del canto solitario dalle mille modulazioni dell'usignolo sul sottofondo di cori lontani di raganelle, in un'atmosfera arcana in cui pareva di poter cogliere il respiro dell'universo. Così si poteva sedare la spossatezza del giorno e prepararsi al sonno ristoratore della notte. Ricordano pure come i ragazzi, pur nella totale carenza di mezzi, trovavano modo di assaporare ed esternare tutta la prorompente gioia di vivere nei semplici giochi quali il "pantocco" per le ragazze e, per i maschi, quelli della "momola", della "bissaboa", del

"pito" e dello "slitolar" sul ghiaccio dei fossati d'inverno, talvolta così spesso che, frequentemente, veniva stagiato in blocchi con la scure per fornire le ghiacciaie in città. A capodanno si recavano di casa in casa a porgere gli auguri in cambio di qualche moneta che andava ad arricchire il piccolo gruzzolo personale nel salvadanaio di terracotta. Il martedì grasso passavano ancora di famiglia in famiglia camuffati nei modi più buffi, facendo scherzi e burle per ricevere "crostoli" e frittelle in cambio dell'allegria che dispensavano. I più grandicelli giocavano a calcio con palle di pezza, oppure, d'estate andavano a diguazzare più che a nuotare, nei numerosi fossati vicini. Le rovine parlano anche degli eloquenti, succosi proverbi tramandati di generazione in generazione, un vero concentrato di sapienza e arguzia contadine attinente alla composita realtà esistenziale.

Ora questo rudere, residuo di quelle mura tra le quali, nei secoli, infinite volte è sbocciata la vita ed è passata la morte, scrigno di un autentico patrimonio di fondamentali valori e ancestrali tradizioni, scompare portando con sé nell'oblio quella civiltà contadina di cui è stato simbolo significativo. Ad essa è subentrata la nuova civiltà tecnologica della quale, il grande centro commerciale che, pare, starebbe per sorgere su quelle rovine, sarebbe uno degli emblemi più eclatanti. Non si può comunque disconoscere l'apporto umano dell'infinita miriade di quanti ci hanno preceduto nei tempi passati che, con una vita fatta di lavoro, onestà, parsimonia, privazioni, solidarietà, hanno contribuito a costruire le premesse dello sviluppo di cui tutti ora beneficiamo, lasciandoci una grande eredità morale.

*Lino Spigariol*