

Recensioni e segnalazioni

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **74 (2005)**

Heft 3

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Recensioni e segnalazioni

Remo Fasani, *Metrica, lingua e stile del «Fiore»*

Chi consulti i cataloghi di una biblioteca in cerca del poemetto allegorico *Il Fiore*, lo troverà o direttamente sotto questo titolo, com'è normale nel caso di un'opera ritenuta anonima, oppure, con altrettanta probabilità, sotto la voce «Dante», specie da quando Gianfranco Contini e i suoi discepoli hanno deciso di attribuire il poema al giovane Alighieri. Uno degli indizi più probanti di questa paternità consiste nella (quasi) omonimia del protagonista, denominato nel testo «Ser D(ur)ante». L'ipotesi potrebbe risultare confermata dalla fitta trama dei rapporti di ordine linguistico e tematico (non però ideologico) con la *Commedia* e le rime giovanili di Dante: così, l'autore del *Fiore* è il primo ad alludere alla tragica morte del filosofo Sigieri da Brabante, avvenuta a quanto pare, tra il 1280 e il 1284, ad Orvieto. D'altra parte, non possono fare a meno di colpire una certa sciatteria metrica e soprattutto la ruvidezza di una lingua farcita di francesismi che, secondo Contini, tradirebbe «un palese intento caricaturale, in rispondenza allo spirito della parodia medievale» (GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, santoni, Firenze 1970, p. 354). Si tratterebbe quindi, nella storia poetica dantesca, di un'esperienza marginale, avvicicabile per certi versi alla tenzone con Forese Donati e forse più tardi essa stessa condannata dall'autore. Stando a questi suggerimenti, viene spontaneo immaginare un viaggio del giovane poeta in Francia, avvenuto intorno al 1290, durante (o dopo) il quale Dante si

sarebbe deciso a ridurre i 21000 versi del *Roman de la Rose* a una versione toscana di 232 sonetti (corrispondenti a 3248 versi).

Contro tale ipotesi, e contro la conseguente attribuzione dell'opera all'Alighieri, scende in campo, munito di nuovi argomenti, l'italianista mesolcinese Remo Fasani, trattando la questione in un altro dei suoi numerosi saggi già dedicati a questa controversia: il settimo, se ben ricordiamo. Fin da *La lezione del «Fiore»* (1967), infatti, Fasani, dopo aver notato che la metrica del *Fiore* «non aveva nulla da spartire con quella di Dante», ha manifestato seri dubbi nei confronti dell'argomentazione continiana, criticando l'«eccessiva fiducia» dello studioso nel proprio metodo, tanto più che questi s'era limitato a esaminare i rapporti di somiglianza fra *Il Fiore*, la *Commedia* e il *Canzoniere*, senza prendere in debita considerazione gli altri settori della produzione sonettistica intorno al 1300. L'analisi metrica del sonetto fra Due e Trecento avrebbe indotto il Fasani a soffermare la sua attenzione dapprima sui poeti realistici, e su Folgore da San Gimignano in particolare; in seguito, però, si sarebbe visto obbligato a respingere tale ipotesi e a situare l'autore e la sua opera, soprattutto per ragioni di stile, «nel mare magno dei cantari». Sta di fatto che i sonetti del *Fiore* si susseguono come le strofe di un poema narrativo, o, per dirla con Fasani, «il sonetto fiorente è adibito a funzione di stanza» e «i singoli sonetti sono addentellati come le ottave di un cantare» (p. 18). Ora,

quando e in quale contesto storico-culturale nascono i primi cantari? Per Fasani, come pure per altri storici della letteratura, l'inventore dell'ottava rima non è identificabile in Boccaccio, bensì nell'ambiente dei cantastorie fiorentini del primo Trecento. Ed ecco perché il nostro critico propone – nei tre saggi successivi al suo primo intervento – il nome di Antonio Pucci (1310-88), autore di sonetti antifrateschi e di opere destinate a un rapido consumo popolare. Tuttavia, anche questa volta Fasani si vedrà costretto, per ragioni cronologiche, a riconsiderare l'attribuzione. Oggi egli ammette di avere più volte sbagliato nome. Ciò nonostante, nelle sue prese di posizione sostiene di essere partito sempre dalla stessa intuizione di fondo: che il linguaggio e lo stile del *Fiore* abbiano poco o nulla di dantesco. E a questo convincimento è rimasto fedele.

Suppongo che non tutti i lettori di questa rubrica siano specialisti della materia, ragion per cui mi sembra opportuno, prima di passare all'esame dell'ultimo libro di Fasani, dedicare un breve commento alla storia del testo. Il manoscritto, scoperto nel Settecento, oggi conservato nella Biblioteca della Facoltà di Medicina di Montpellier, oltre a comprendere l'intero *Roman de la Rose*, contiene in aggiunta la suddetta riduzione in toscano, appunto il *Fiore*. Il titolo dato al testo risale al primo editore, Ferdinand Castets (1881), che così giustificava la sua scelta: «J'ai proposé celui de *Il Fiore*, parce que dans le texte il est toujours question d'une fleur et jamais d'une rose» (il fiore è il simbolo della donna desiderata e infine conquistata dall'amante, il quale, prima di poter accedere al giardino e cogliere, appunto, il fiore, deve superare una serie di ostacoli rappresentati da figure allegoriche). Già il Castets, provando a identificare quel personaggio di nome Durante che appare in diversi sonetti, prese in considerazione una duplice ipo-

tesi: in un primo tempo propose come autore Ser Durante da San Miniato, di cui Carducci aveva pubblicato un madrigale nelle *Cantilene e Ballate*, ma non ritenendo di poterne riconoscere lo stile, accennò a una possibile attribuzione all'Alighieri. Da quel momento le discussioni intorno alla tesi della paternità dantesca non hanno avuto più fine: favorevoli, pur mostrando una certa cautela, P. Rajna, G. Mazzoni e G. Contini; di parere diverso, oltre che il nostro, lo Zingarelli, poi M. Barbi, E.G. Parodi e L. Peirone.

Il Fiore è un libero rifacimento delle due parti del *Roman de la Rose* che, lasciato interrotto dopo i primi 4000 versi da Guillaume de Lorris (intorno al 1230), era stato completato, a una quarantina d'anni di distanza, da Jean de Meung, autore dei rimanenti 17000 versi. Il rifacitore toscano salda abilmente le due parti, sopprimendo le digressioni di carattere dottrinario e dando maggiore risalto agli elementi narrativi: i momenti più originali del *Fiore* sono infatti quelli in cui l'originaria trama allegorica assume forme di commedia piccante, non priva, talora, di toni plebei: come quando la Vecchia ruffiana impartisce alla giovane una cinica lezione di comportamento, che smaschera i bei gesti dell'ideale cortese. Sembra riflettersi qui una visione pragmatica e sensuale dell'amore, riconducibile alla mentalità dei nuovi ceti urbani e borghesi. Particolarmente vivace, nel *Fiore*, è poi la satira anticlericale che l'autore toscano sviluppa negli interventi del personaggio di Falsembiante (= frate Alberto), incarnazione dell'ipocrisia e dell'avidità di cui i frati venivano tradizionalmente incolpati.

Se il *Fiore* fosse effettivamente di Dante, apparirebbe come l'opera di un poeta assai diverso da quello che conosciamo, dall'immagine che nella *Commedia* ci ha consegnato di sé: un Dante laico che da giovane si

sarebbe divertito, senza neppure evitare le inflessioni plebee, a praticare il genere comico-burlesco. Non tutti gli italianisti sono però disposti ad accettare questa teoria, tanto più che essa è basata su «una rete di presupposti» (p. 67). Ed è dunque comprensibile che si siano cercate altre spiegazioni e altre possibili paternità, facendo, in proposito, i nomi di Brunetto Latini, Rustico Filippi, Folgore, Antonio Pucci, Durante da San Miniato, Dante degli Abati, Ser Durante di Giovanni e Dante da Maiano.

Nel primo dei due saggi riuniti nel volume che stiamo recensendo, Fasani ripropone – quali elementi probanti della tesi da lui sostenuta – numerosi stilemi desunti dalla *metrica* (il *Fiore* preferisce l'endecasillabo più facile con l'accento sulla sesta, ma presenta anche vari casi di versi con l'accento di quinta e altri ancora con lo sdrucchiolo dopo la quarta, non assorbito da una vocale che segue; inoltre conta numerose rime monotone, usate a catena, in -mento, -ata o -anza), dalla *sintassi* (l'uso costante di frasi fatte e di sintagmi stereotipati) e, più in generale, dal *linguaggio* (tra il popolare e il medio, con qualche arcaismo assente dalle opere sicuramente attribuibili a Dante). Per un'analisi del lessico vedasi *Il Fiore e il Detto d'amore* (a c. di CLAUDIO MARCHIORI, Tilgher, Genova 1983). Per non dire della «strabocchevole copia di gal-

licismi» (p. 43), che è davvero sconcertante: Venere, anzi «Venusso», dal bell'aspetto, appare con una «tranobile fazzone» (espressione tipica della poesia epico-cavalleresca, dal fr. *très noble façon*); poi, e scegliamo a caso, «fecer anfantì» (per figli), «giadis» (fr. *jadis*, un tempo), «gicchito» (umile, dal prov. *jazir*), «rifusante», «mesprigione» (colpa), «malenanza» (infelicità), «dottanza» (paura, ma anche la *Commedia* ha «dotta», fr. *doute*), «dighisamento» (fr. *déguisement*, travestimenti), «giuggiamento» (fr. *jugement*) e «saramento» (per giuramento, fr. *serment*).

Nel secondo saggio, che fa riferimento all'antologia *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento* (2002), Fasani confronta gli stilemi tratti dal *Fiore* con quelli ricorrenti nei primi cantari trecenteschi, notando una volta di più una evidente somiglianza (*Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a c. di E. BENUCCI, R. MANETTI e F. ZABAGLI, Introduzione di D. DE ROBERTIS, tomi I e II, Salerno Ed., Roma 2002). D'altra parte, va segnalato che Fasani non apporta prove, ma indizi: un numero impressionante di indizi, certo, tali da permetterci di collocare il toscano del *Fiore* in una zona linguistico-espressiva che confina con quella dei cantari. E a questo punto anche Fasani rinuncia a fare nomi, concludendo saggiamente che «è forse meglio non attribuire» (p. 45).

Georges Güntert, Università di Zurigo

REMO FASANI, *Metrica, lingua e stile del «Fiore»*, Franco Cesati, Firenze 2004, 67 pp.

Magistri a lignamen.

La scultura lignea in Valtellina e in Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento

Una mostra al Museo valtellinese di storia e arte fa il punto su uno dei capitoli più importanti della storia dell'arte in provincia di

Sondrio sulla base dei nuovi restauri e degli studi di questi ultimi anni che hanno portato, in qualche caso, a importanti sco-

perle e che confermano il differente orientamento di cultura artistica in Valtellina rispetto a Bormio e a Chiavenna.

Quello della scultura lignea rinascimentale è certo uno dei fenomeni più singolari della storia dell'arte valtellinese. Potrebbe, infatti, sembrare del tutto naturale la presenza fra '400 e '500 di un così cospicuo numero di statue, gruppi scultorei e altari lignei in una zona alpina dove la materia prima non mancava e dove dunque questa forma artistica avrebbe potuto far parte, per così dire, del genio artistico del luogo, se non fosse che queste opere, nella loro totalità, non sono affatto frutto della vitalità artistica di scuole e maestranze locali e non appartengono a una forma d'arte che si manifesta con continuità in Valtellina nelle diverse epoche. Si tratta, infatti, di opere spesso di altissima qualità dovute ad artisti e botteghe di area lombarda e tedesca e concentrate in massima parte tra la fine del '400 e la prima metà del '500.

Il fenomeno, in questi ultimi decenni, non ha mancato di attirare l'attenzione degli storici dell'arte, via via che i restauri della Soprintendenza e le ricerche archivistiche che li hanno accompagnati, hanno consentito di mettere a punto datazioni e attribuzioni precise, dando vita a una rinnovata stagione di studi di cui il saggio di Raffaele Casciaro sulla *Scultura lignea del '400 e della prima metà del '500* (in AA.VV., *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna*, vol. I, *Il Medioevo e il primo Cinquecento*, a cura di S. Coppa, Credito valtellinese, Sondrio 2000) è stato un primo, sistematico punto di arrivo e di inquadramento storico-critico entro un più ampio contesto interregionale. Ora una mostra, *Legni sacri e preziosi. Scultura lignea in Valtellina e Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento*, appena conclusasi al Museo valtellinese di storia e arte di Sondrio, ha consentito di fare il punto su tutto questo

importante capitolo della storia dell'arte valtellinese, non senza qualche novità di rilievo.

Nata come prologo a quella sulla scultura lignea del Rinascimento in Lombardia che si terrà in autunno a Milano, la mostra di Sondrio – curata da Angela Dell'Oca, direttrice del Museo di Sondrio, e da Claudio Salsi, direttore delle Civiche Raccolte d'Arte milanesi – sebbene di dimensioni necessariamente ridotte per l'inamovibilità di molte opere, come le pale d'altare, ha finito per costituire un'iniziativa autonoma a sé per l'essenziale organicità e la nitidezza di lettura critica delle opere esposte. Ma, soprattutto, l'ottimo catalogo che l'ha accompagnata, edito da Silvana editoriale, pur senza pretese di completezza, si presenta oggi come la più ampia e sistematica schedatura della scultura lignea rinascimentale valtellinese e valchiavennasca e, coi saggi di Raffaele Casciaro, di Sandra Sicoli, di Andrea Straffi e di Francesca Tasso, ci offre una sintesi rigorosa dei maggiori risultati della critica e della storiografia artistica su questo tema.

Ciò che colpisce, in particolare, nella sintesi storica che della scultura lignea rinascimentale valtellinese e valchiavennasca ci dà Raffaele Casciaro, non è tanto l'assenza di artisti locali, comune, a ben vedere, a quasi tutta la storia dell'arte valtellinese che, salvo rare eccezioni, come quella di Pietro e Cesare Ligari nel '700, non presenta personalità artistiche di rilievo. Né appare eccezionale il gran numero di opere lignee presenti in provincia di Sondrio rispetto al resto del territorio lombardo, se si tiene presente, come avvertono Raffaele Casciaro e Francesca Tasso, che nelle aree urbane, per la maggiore ricchezza e in seguito per le disposizioni stesse del Concilio di Trento, si privilegiarono sempre materiali più nobili come il marmo e il bronzo e che, di conseguenza, la scultura lignea finì per concen-

trarsi nelle zone più povere e periferiche, come la Valtellina, dove gli artisti trovavano le maggiori committenze oltre che abbondanza di materia prima.

Ciò che colpisce è piuttosto la netta differenza stilistica tra le opere della Valtellina propriamente detta, da Morbegno a Grosio, dove operano esclusivamente *magistri a lignamen* lombardi dell'area milanese-pavese e dove prevale la tipologia rinascimentale tutta italiana della Pala d'altare a parete, più moderna ed evoluta dal punto di vista del linguaggio artistico, e le opere del chiavennasco e del bormiese dove è marcata la presenza di artisti nordici di area tedesca, atesina e tirolese, e dove prevalgono le tipologie del *Flügelaltar* e della *Schöne Madonne*, legate a stilemi gotici e a un primitivismo espressivo meno colto e raffinato della coeva arte lombarda, ma non per questo meno suggestivo e affascinante.

Spiccano nel panorama della scultura lignea valtellinese l'Ancona di Giacomo Del Maino nella chiesa di S. Maurizio a Ponte – prototipo di tutta la scultura lignea lombarda per la sua vicinanza stilistica con il perduto altare dell'Immacolata, sempre del Del Maino, in S. Francesco grande a Milano che ospitò, ricorda Casciaro, la *Vergine delle rocce* di Leonardo – e la grande ancona nella chiesa dell'Assunta a Morbegno, dipinta nel 1520 da Fermo Stella e Gaudenzio Ferrari, e quella nella chiesa di S. Lorenzo ad Ardenno, entrambe dovute ai figli di Giacomo del Maino, Tiburzio e Giovan Angelo «il più grande di tutti gli scultori del legno lombardi» (Casciaro-Tasso), cui si deve anche l'altare dell'apparizione nel Santuario di Tirano. E proprio di Giovan Angelo del Maino la mostra di Sondrio ha fornito una ghiotta anticipazione, cioè un magnifico gruppo di sculture in legno intagliato al naturale, in cui Raffaele Casciaro ha riconosciuto il perduto *Compianto sul Cristo morto* scolpito dal Del Maino nel

1518 e che, interamente ricostruito con le cinque statue superstiti (Giovanni, Maria Maddalena, Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo e la Vergine, queste ultime due esposte a Sondrio), costituirà una delle maggiori novità alla prossima mostra di Milano sulla scultura lignea lombarda.

Ma non meno importanti sono l'Ancona della Natività di Pietro Bussolo a Grosotto e le opere dei fratelli milanesi Giovan Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, attivi nei centri più periferici della Valle, come Caspano di Civo dove nella chiesa di S. Bartolomeo ci hanno lasciato tre autentici capolavori: l'*Ancona di San Bartolomeo*, l'*Altare della resurrezione di Lazzaro* e un superbo *Compianto sul Cristo morto*, che è anche una delle loro opere più suggestive e mature.

E se a Chiavenna si impongono per importanza la *Madonna con Bambino* e l'*Altare a portelle* di Ivo Strigel di Memmingen in Santa Croce di Piuro, nel bormiese, a parte i *Flügelaltar* delle chiese di Oga e di Premadio, l'opera certo più interessante e curiosa resta il trittico della *Madonna in trono col Bambino tra le sante Lucia e Margherita*, (oggi al locale Museo civico) dovuto a un plastificatore lombardo e un pittore veronese, che rappresenta un raro punto di congiunzione, nota Francesca Tasso, fra la cultura artistica del '400 lombardo di area lombardo-veronese (Michelino da Besozzo) e quella nordica degli altari a portelle. Ed è certo curioso che sia stato proprio questo trittico a far da prototipo a quello sullo stesso tema nella chiesa di S. Maria a Mazzo che ne rappresenta una versione semplificata e aggiornata, dovuta a un plastificatore lombardo e al pittore Giovan Pietro Malacrida.

Certo il netto stacco stilistico e di riferimento regionale che si riscontra a Bormio e a Chiavenna rispetto alla Valtellina da Morbegno a Grosio, si spiega, in parte, con

la prossimità di questi due territori di transito, ai piedi di importanti passi alpini, con le aree tedesche di diffusione della Riforma protestante dalle cui chiese proviene pure qualche opera di scultura lignea. Ma il fatto che la maggior parte di esse, più che di acquisto, sia frutto di committenza diretta, ci dice anche che quella differenza di cultura artistica è da mettere piuttosto in relazione con la netta divisione politica dei tre territori, col fatto cioè che la Valtellina storica dei Terzieri da un lato e i due Contadi di Bormio e di Chiavenna dall'altro, fino al distacco dai Grigioni e alla loro an-

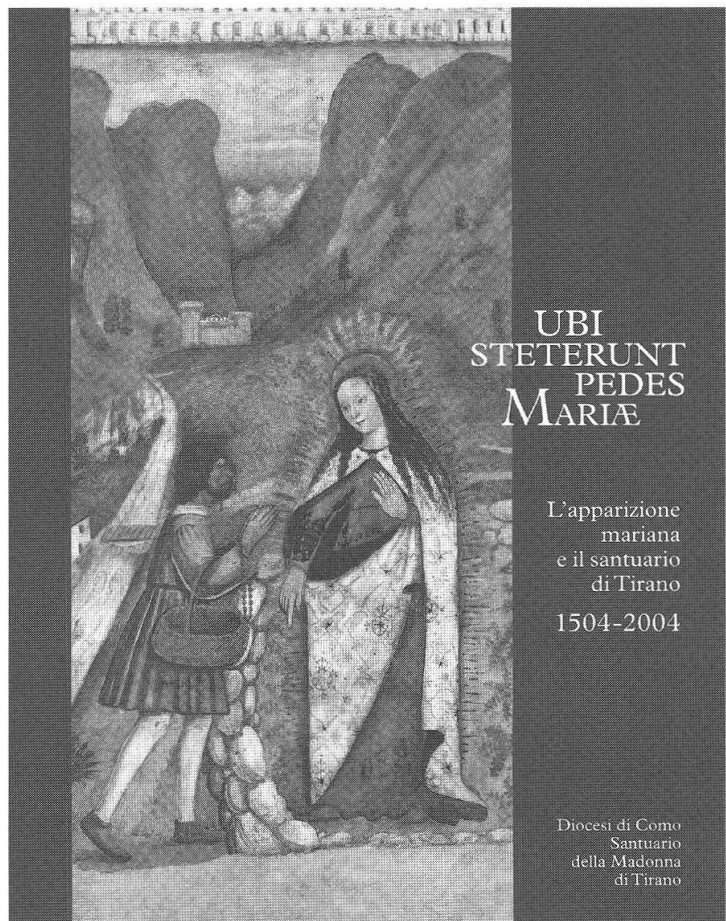
nessione alla Lombardia napoleonica nel 1797, hanno formato tre distinte entità politico-territoriali di diverso orientamento culturale. Mentre, infatti, la cultura valtellinese, nel suo complesso, è stata sempre costantemente rivolta all'ambito lombardo, Chiavenna, ma soprattutto Bormio, sono state invece molto più sensibili all'influenza della cultura nordica, tedesca e atesina, secondo linee di tendenza precedenti anche al '500 e allo stesso dominio grigione, cui del resto Chiavenna e Bormio, non furono mai così ostili come la Valtellina.

Franco Monteforte

AA.VV., *Legni sacri e preziosi. Scultura lignea in Valtellina e Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento*, Silvana Editoriale, Milano 2005, pp. 159, 18 euro.

Madonna di Tirano. Mezzo millennio di storia

Tutti i luoghi sacri nati da un evento miracoloso hanno un destino singolare, che presto cioè la loro storia si sovrappone al significato di quell'evento, fino a rendersene quasi del tutto indipendente. A questo destino non sfugge neppure il santuario di Madonna di Tirano, come dimostra, suo malgrado, anche questo volume a più mani, a cura di Saverio Xeres, *Ubi steterunt pedes Mariae. L'apparizione mariana e il Santuario di Tirano 1504-2004* (edizione Diocesi di Como – Santuario della Madonna di Tirano, col contributo determinante del Credito Valtellinese), pubblicato in occasione dei 500 anni dell'apparizione, che pure fin dal titolo – le parole che ancora si leggono, all'interno del santuario, nel luogo esatto dove si posò la Vergine – vorrebbe ri-



portare l'edificio sacro e la sua storia al loro originario significato spirituale.

Nel verbale che il notaio di Tirano Michele Lazzaroni redasse dieci mesi dopo l'apparizione, si dice, infatti, che il 29 settembre 1504 «una Madona vestita de bere-tino cum grandissimo splendore et suavissimo odore» apparve a Mariolo de Homodeo per avvertirlo che ci sarebbe stata «una granda mortalitate de homini et de bestiami [...] salvo et reservato che qui in questo loco se averà a fare una ecclesia a honore mio». Un'apparizione, dunque, per risparmiare alla comunità tiranese il flagello della peste, che si inserisce, avverte Saverio Xeres, nel più generale quadro di diffusione della spiritualità mariana fra la fine del '400 e l'inizio del '500, in cui numerose sono le apparizioni di questo genere – a Lugano, a Grosotto, a Gallivaggio, solo per restare in ambito diocesano comasco – e infinita la punteggiatura di chiese dedicate alla Vergine – l'Assunta a Morbegno, la Sassella a Sondrio, Madonna di campagna a Ponte, la Santa Casa di Loreto a Tresivio – lungo tutto il territorio della Valle. Eppure, poco più di un secolo dopo, nota Saverio Xeres, l'apparizione mariana aveva già assunto il significato di «una sorta di intervento soprannaturale 'preventivo'» contro i Grigioni diventati nel 1512 signori della Valtellina e quindi – ma solo nel 1521 – in maggioranza calvinisti, gettando, per così dire, in politica, e perciò impoverendolo della sua pregnanza sacra, il significato spirituale originario dell'evento miracoloso.

A compiere questo slittamento di senso religioso del santuario, fu un sacerdote tiranese, Giovanni Antonio Cornacchi, che nel 1621, dopo la strage cattolica di 400 protestanti dell'anno precedente, partita proprio da Tirano, nella prima *Breve istoria* del santuario aveva scritto: «La infinita bontà dell'Eterno Iddio, che non mai cessa di procu-

rarci bene, [...] prevedendo i disagi, i travagli e le turbolenze, che alla Germania avvenir dovevano, e particolarmente a questi paesi confini a quella [...] favorì, privilegiò e segnalò Tirano dell'apparizione, e de i tanti stupendi miracoli che doppo sono seguiti». L'apparizione preventiva diventava così giustificazione tardiva del «sacro macello», le cui vittime non erano state grigioni, ma quasi tutte valtellinesi e che gli storici di oggi spiegano con ragioni in gran parte politiche di cui la religione fu allora solo la copertura ideologica.

E tuttavia fu proprio con quel battesimo di sangue che il santuario di Tirano sarebbe diventato il simbolo della religiosità della valle, in cui si riassumevano la sua anima profondamente cattolica e le sue mai sopite aspirazioni all'autonomia. Queste due componenti emergono, infatti, con nettezza dalla lucida ricostruzione che delle vicende del santuario e del contesto storico più generale in cui esse maturano, fa nel volume Claudia Di Filippo Bareggi, per la quale la sua caratteristica essenziale è stata sempre quella di essere «non un luogo di culto semplicemente, ma il cuore stesso della vita tiranese, dei suoi interessi, dei suoi sentimenti, della sua sensibilità». E questo il santuario lo divenne subito, fin dalla sua consacrazione nel 1528, quando, scrive Elisabetta Canobbio nel saggio che ne studia minutamente le origini, «gli assetti religiosi, istituzionali, sociali ed economici del borgo di Tirano concorsero a tradurre in forme monumentali e in nuove istituzioni il culto mariano sviluppatosi presso il ponte della Folla negli ultimi mesi del 1504». La visione del beato Homodeo avrebbe, insomma, corrisposto a un profondo impulso di crescita della comunità, di cui la bolla *Ex debito pastoralis* di Leone X – che già nel 1513 concede alla comunità di Tirano il diritto di giuspatronato sul santuario in costruzione, con la gestione dei beni e la nomina dei sacerdoti – e l'istituzione, ac-

cordata dai Grigioni nel 1514, della fiera di S. Michele sempre da allora in stretta relazione col santuario, sarebbero le testimonianze più evidenti. Frutto di uno straordinario slancio comunitario, il santuario divenne presto, perciò, «un bene ecclesiastico ricco, importantissimo stimolo alla locale vita economica, [...] ma dalla gestione marcatamente laica [...] contro la quale la Chiesa tridentina sarebbe presto intervenuta con grande decisione», scrive la Di Filippo Bareggi. Ma nel caso di Tirano, più che di chiesa tridentina, sarebbe forse più esatto parlare di Diocesi di Como, perché la storia del santuario si caratterizza essenzialmente non solo e non tanto come storia della lotta teologica all'eresia, quanto come storia di un contrasto senza fine fra la comunità locale e i vescovi della città lariana, fra la gelosa difesa dell'autonomia da parte della prima e i ripetuti tentativi di soffocarla da parte dei secondi. Non si tratta, come si potrebbe pensare, di una semplice lotta di potere, ma di un contrasto tra il significato preminentemente sociale che la comunità tende a dare alla chiesa e quello più politico, che, in una zona calda di frontiera religiosa, vorrebbe, invece, assegnarle la curia comasca, come dimostra l'ampia ricostruzione delle vicende del santuario condotta dalla Di Filippo Bareggi sulla base di un'accurata e intelligente ricognizione delle fonti archivistiche e come si ricava indirettamente anche dalla ricostruzione che fa Diego Zoia della sua gestione amministrativa da parte della «Università di Tirano». Questo contrasto ha i suoi momenti più critici nel 1621-22, subito dopo il «sacro macello» – quando il Consiglio dei Trentasei, l'organo comunitario di gestione della santuario, denuncia il tentativo truffaldino della curia comasca di aggirare il diritto della comunità alla nomina dei sacerdoti, affidandone la gestione ai benedettini cassinesi – e, ancora, nel 1624 quando lo stesso vescovo di Como è costretto a riconoscere

l'indipendenza del santuario dalle pretese dell'arciprete di Villa e del parroco di Tirano. Ma è sulla gestione economica della chiesa e delle sue ricche rendite che, fra il 1666 e il 1690, avviene lo scontro più duro fra la «universitas» tiranese e il vescovo Torriani, che arriva a scomunicare i deputati di Tirano che si erano recati a Roma a lanciare l'interdetto contro la città. In tutti questi casi, le ragioni della comunità tiranese non sono sostenute solo dai Grigioni – fautori della gestione secolare del tempio e sempre rispettosi della sua autonomia anche in casi poco graditi come la visita del card. Carlo Borromeo nel 1580 – ma soprattutto dai vertici della Chiesa di Roma. È la curia romana, ad esempio, che nel 1671 fa comparire in giudizio per discolarsi il vescovo Torriani e l'arciprete di Tirano Parravicini, condannando, infine, quest'ultimo per aver dato seguito alle direttive vescovili contro la comunità di Tirano. E molto opportunamente la Di Filippo Bareggi inquadra questa forte attenzione della gerarchia romana alle aspettative locali nell'ambito del pieno sostegno da essa dato al progetto di un vicariato apostolico in Valtellina collegato alla Nunziatura di Lucerna, preludio a un vescovado autonomo, portato avanti fra il 1650 e il 1677 da due arcipreti di Sondrio, i fratelli Gian Antonio e Francesco Paravicini insieme a Federico Borromeo, nunzio pontificio in Svizzera, in aspro contrasto con la Spagna e il vescovo di Como.

È dunque la difesa dell'autonomia gestionale il vero punto in cui si riassume la storia del santuario di Tirano, che fa tutt'uno con la difesa della sua funzione sociale, come dimostra la netta opposizione della Comunità dei Trentasei alla fondazione di un collegio e di un seminario – proposta dallo stesso rettore del santuario G. Battista Marinoni spalleggiato dal vescovo di Como e dal cardinale romano Ludovisi – e la sua decisione, nel 1630, di aprire

accanto alla chiesa, in luogo del seminario, un lazzaretto per gli appestati.

L'epoca d'oro del giuspatronato laico sul santuario coincide, del resto, con quella in cui la chiesa, grazie al geniale progetto architettonico dei fratelli Rodari e al magnifico portale di Alessandro della Scala, assume all'esterno il suo aspetto di massimo capolavoro architettonico del rinascimento valtellinese e diventa all'interno uno scrigno sovraccarico di opere d'arte dal rinascimento al barocco. Ma questo straordinario *coté* artistico del santuario è nel volume, purtroppo, sorprendentemente trascurato, anche se la lettura iconografica dell'interno (un vero e proprio libro sacro per immagini) che ci dà Felice Rainoldi è certamente uno dei contributi più originali e innovativi del libro, insieme al denso saggio introduttivo di una specialista di storia della mentalità e della religiosità alpina come Ottavia Niccoli, e all'analisi delle radici culturali arcaiche della religiosità popolare come si esprime negli ex-voto svolta da Giovanni Simonelli.

Solo verso la fine del '700, con il tramonto del dominio grigione in Valtellina e il passaggio della Valle alla Lombardia napoleonica, si attenua il ruolo di centro della vita pubblica provinciale del santuario, un ruolo che raggiunge il suo livello più basso nel corso dell'Ottocento, quando, malgrado l'orientamento filo patriottico di gran parte del clero valtellinese, la Chiesa cattolica rimane all'opposizione del movimento risorgimentale. E sono proprio le tensioni fra il papato e il nuovo stato unitario a caratterizzare a Tirano, ancora nel 1904, le celebrazioni dei 400 anni dell'apparizione e i dissidi fra comune e autorità religiose, di cui parla Gian Luigi Garbellini nel suo saggio su *Cinque secoli di fervore*.

Non viene meno, tuttavia, in tutto questo tempo, il giuspatronato laico sul santuario, vero cordone ombelicale con la sua storia e le sue origini. Né vien meno il braccio di

ferro con la curia comasca, neanche durante la storica gestione a partire dal 1923 dei Padri Serviti – primi religiosi del clero non secolare a reggere la chiesa – fino al *Rescriptum ex audientia* del 18 marzo 1999 con cui Giovanni Paolo II ha revocato il privilegio gestionale concesso da Leone X nel 1513 alla comunità di Tirano, che ha aperto la via alla convenzione del 14 febbraio 2000 fra il Comune e la Diocesi di Como cui oggi spetta la gestione del santuario. Le celebrazioni dei 500 anni dell'apparizione vengono così a coincidere per Tirano con la perdita del giuspatronato laico e la definitiva vittoria del vescovo di Como nel lungo conflitto che lo ha sempre opposto alla comunità tiranese.

Ma il santuario non è stato solo il centro della vita di Tirano. Un capitolo particolare della sua storia, infatti, è il suo legame con Poschiavo e la comunità cattolica poschiavina, visivamente espresso anche in una continuità territoriale scandita dalle due antichissime chiese-ospizio di S. Perpetua e S. Remigio entrate a far parte del patrimonio del santuario già nel 1517, quando Tirano, Brusio e Poschiavo erano parte dello stesso stato grigione. I rapporti fra Tirano e le due comunità poschiavine sono stati spesso litigiosi e controversi, come spesso capita fra comunità limitrofe, ma la Madonna di Tirano nel corso dei secoli, è stata sempre oggetto di speciale venerazione da parte dei cattolici poschiavini per i quali la processione al santuario, fin dal 1579, è divenuta un momento centrale della propria religiosità, come documenta bene l'ampia ricostruzione di Massimo Lardi in questo volume. Ed è certo curioso che fra i documenti di questo legame di Poschiavo col santuario, al di là degli omaggi poetici dei letterati cattolici poschiavini alla Vergine, si annoveri anche un raro omaggio musicale, oggi riscoperto e nuovamente eseguito, la *Messa dell'Apparizione* in do maggiore di Giovanni Simone Mayr, il musicista bavarese della setta mas-

sonica degli Illuminati di Baviera, che visse due anni a Poschiavo fra il 1787 e il 1788, chiamato dal barone Tommaso de Bassus capo degli Illuminati di Baviera in Italia. Mayr lavorò anche in quegli anni per il santuario di Tirano per cui compose la Messa un tempo settimanalmente eseguita, prima di passare a Bergamo dove fu, tra l'altro, maestro di Donizetti. Forse la Messa venne commissionata al Mayr direttamente dal santuario, forse dallo stesso de Bassus, podestà a

Poschiavo e a Traona e vice podestà grigionese a Tirano che volle ricordare in questo modo anche la sua Ingolstadt in Baviera, residenza della propria famiglia, da cui nel '500 si erano mossi i primi pellegrini verso il santuario di Tirano. Qualunque ne sia comunque l'origine, certo oggi il suo resta il miglior omaggio al ruolo civile che, al di là di quello religioso, ha rivestito nella sua storia il santuario.

Franco Monteforte

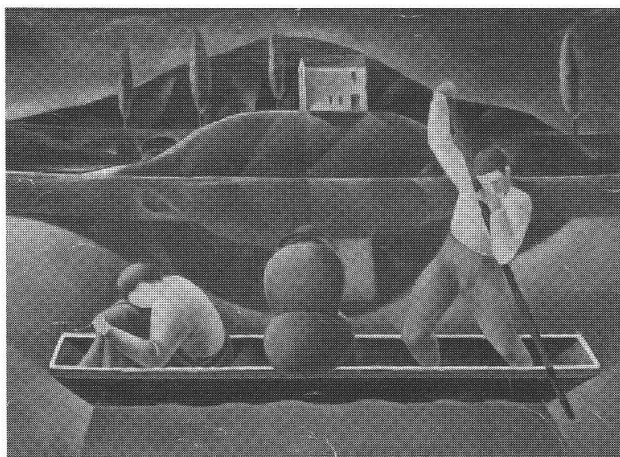
AA.VV., a c. di SAVERIO XERES, *Ubi steterunt pedes Mariae. L'apparizione mariana e il Santuario di Tirano 1504-2004*, Diocesi di Como – Santuario della Madonna di Tirano, l'officina del libro, Como 2005, pp. 365, 70 euro.

Giuseppe Scartezzini (1895-1967), un pittore da riscoprire.

Il 29 Ottobre sarà inaugurata nella Galleria Studio 10 di Coira (Rabengasse 10) la mostra dedicata al pittore Giuseppe Scartezzini, un'occasione unica per riscoprire questo artista. La mostra permetterà al visitatore di ammirare la varietà di stili e tecniche della lunga carriera artistica di Scartezzini: in quasi cinquanta anni di lavoro il pittore, oltre ad eseguire più di duecento dipinti, per la maggior parte oli su tela, ha realizzato anche numerose opere pubbliche, soprattutto vetrate.

Giuseppe Scartezzini nasce nel 1895 ad Innsbruck, da una famiglia originaria della Valle Bregaglia. Suo padre, scultore e fabbricante di pietra artificiale, manda il giovane Giuseppe a Zurigo, dove da anni risiedono alcuni parenti. Qui frequenta le scuole primarie e secondarie; dopo l'apprendistato da geometra, lavora fino al 1920 all'Officina del Gas della città. Dato che il lavoro di geometra non lo soddisfa, Scartezzini decide di dedicarsi alla passione per la pittura ed inizia a dipingere da autodidatta. Nel 1921 si trasferisce a Firenze, dove soggiorna per due

anni. Gli anni fiorentini sono importanti per la sua evoluzione artistica; le opere di quel periodo evidenziano una semplificazione e saldezza delle forme arcaizzanti da ricondurre alle ricerche artistiche del gruppo di pittori riunito in quegli anni attorno alla rivista «Valori plastici». Soprattutto il percorso artistico di Carlo Carrà sembra aver ispirato Scartezzini: abbandonata la scomposizione futurista a favore di una definizione spaziale e di una solidità costruttiva, Carrà negli anni Venti rivisita i maestri del Tre e Quattrocento. L'ammirazione per i maestri prerinascimentali accomuna Scartezzini ad un altro pittore svizzero con cui collaborerà una volta tornato a Zurigo: Augusto Giacometti, che agli inizi del Novecento aveva soggiornato a lungo nel capoluogo toscano proprio per poter studiare le opere di Giotto e soprattutto del Beato Angelico. La riduzione delle forme ai loro caratteri elementari, il rigore geometrico della costruzione e la severità del colore, ridotto a grigi, verdi e ocre, conferiscono una certa monumentalità ad opere quali *Composizione* (1922).



Composizione, 1922, olio su tela, 30 x 28 cm, proprietà privata

Da Firenze Scartezzini partecipa a concorsi pubblici che gli permettono di crearsi una certa notorietà in patria, come con gli affreschi per il chiostro della Fraumünsterkirche (3° posto), l'ideazione di una nuova banconota da 50 Franchi per la Banca Nazionale (5° posto) e le vetrate per la Chiesa di S. Antonio a Basilea (3° posto).

Quando nel 1923 torna a Zurigo, viene invitato dal pittore Augusto Giacometti a collaborare alla realizzazione degli affreschi per l'Amthaus I, dove affresca la volta sopra l'ingresso. È curioso che Giacometti abbia usato Scartezzini come modello per una figura su una parete laterale della grande sala. L'intesa con Augusto Giacometti è rafforzata, oltre che dalla comune ammirazione per il Beato Angelico, anche dal fatto che Giacometti era originario della Bregaglia, come gli antenati di Scartezzini.

In quegli anni, lo stile di Scartezzini subisce trasformazioni: nei dipinti la pennellata si fa più sfatta e i contorni non sono più chiaramente definiti come nelle opere del periodo fiorentino. La tavolozza si arricchisce di colori più intensi; probabilmente si fa sentire l'influenza dei colori infuocati degli affreschi giacomettiani dell'Amthaus I.

Negli anni Trenta Scartezzini, alla stregua d'altri artisti svizzeri come Moilliet, Klee e Augusto Giacometti, compie un viaggio in nave che lo porta in Tunisia. Durante il viaggio, l'artista esegue disegni e acquarelli di una leggerezza impareggiabile tesi a cogliere scorci di vita mediorientale; il fascino delle donne velate rimane impresso in numerosi schizzi trasferiti poi in oli su tela come in *Donna al mercato di Sousse* (1935).

Un altro fattore che accomuna Augusto Giacometti e Giuseppe Scartezzini è la realizzazione di vetrate, tant'è che nei lavori degli anni Venti e Trenta l'influenza di Giacometti è evidente, come per esempio nelle vetrate della Chiesa di Wiesendangen oppure per quelle ad Arosa della Maria Himmelfahrt Kirche (*S. Lucio battezza gli antichi Rezii*, 1937). Le pose delle figure sono rigide e ieratiche, si denota inoltre la predilezione per colori simili: rossi, verdi, viola intensi; la composizione è permeata da una certa sacralità e le singole vetrate sono decorate con bordure ornamentali. In seguito



Il carro del profeta Elia, 1952, pastello su cartoncino, 37 x 42 cm, proprietà privata

lo stile di Scartezzini segue un percorso autonomo, come dimostrano le vetrate per il refettorio del Monastero di Disentis (*Il sacrificio di Abramo e Il carro del profeta Elia*, 1952).

I colori diventano chiari e limpidi, le pose ieratiche sono sostituite da un certo gusto narrativo e da una composizione maggiormente dinamica, accentuata dalle direttrici diagonali, dove l'elemento decorativo lascia posto a quello narrativo. Le vetrate di Arosa e Disentis non sono le uniche nei Grigioni, a Coira è ancora possibile ammirare quelle nella *Erlöserkirche* e nella Sala del Gran Consiglio vi sono alcune vetrate che raffigurano gli stemmi dei circoli, mentre le tre vetrate eseguite per l'Ufficio Anagrafico della città risultano disperse.

Non sono solo le vetrate a dare una certa notorietà all'artista; nel 1939 Scartezzini è presente all'Esposizione Nazionale con vetrate e affreschi, ma ad attirare l'interesse del pubblico e della critica sono gli *Sgraffiti* che decorano la facciata della Trachtenhaus (Casa dei Costumi Regionali). Nello stesso anno anche il pubblico grigionese ha la possibilità di ammirare direttamente le sue opere; quando il pittore partecipa all'Esposizione del Grigione Italiano a Coira. L'artista probabilmente è almeno in parte noto al pubblico dei Grigioni, grazie agli articoli di A.M. Zandralli, instancabile promotore degli artisti ed autori legati alle vallate di lingua italiana dei Grigioni. Dalla fine degli anni Venti in poi, fino alla morte di Zandralli nel 1961, appaiono regolarmente notizie ed elenchi delle opere di Scartezzini sui «Quaderni Grigionitaliani» e sull'«Almanacco dei Grigioni»; per quest'ultimo l'artista ha anche elaborato due copertine negli anni Trenta.

Lungo l'opera di Scartezzini vi sono alcune tematiche che si ripetono. Fra i soggetti



Piccolo porto innevato, Wallenstadt, 1943, olio su tela, 38 x 30 cm, proprietà privata

amati dall'artista vanno ricordati i paesaggi invernali come *Piccolo porto innevato*, *Wallenstadt*, dove la luce invernale incupisce e ridimensiona la varietà dei colori. Tra le nature morte numerose sono quelle che raffigurano pesci; curiose sono anche quelle con tabacco e pipa. Molti anche i soggetti urbani; Scartezzini sembra disdegnare gli scorci pittorici che la città di Zurigo può offrire per rivolgere l'attenzione a soggetti meno «estetici» come paesaggi industriali d'ogni sorta: cantieri, enormi serbatoi, cave popolate da escavatori. Un altro tema caro all'artista sono i tavoli: la superficie del tavolo, spesso ridotta ad un angolo come in *Biliardo* (1952) si presenta ribaltata e le regole della prospettiva sono ignorate. Un esempio rappresentativo è *Tavolino rosso* (1952): i colori diventano più accesi, spesso delimitati in nette superfici pittoriche, lo spazio si fa astratto; gli oggetti posti sul tavolo sembrano non obbedire alla legge della gravità e rimangono sospesi. Da questi esempi si può quindi osservare la svolta stilistica affrontata da Scartezzini a partire dagli anni Cinquanta: egli sintetizza le forme riducendole a piani colorati, tanto che in alcune opere la forma rasenta l'astra-

zione. Questa svolta non esclude altri modi pittorici: ci troviamo, infatti, non solo davanti ad una molteplicità di stili ma anche di tipologie artistiche. Scartezzini non si è limitato soltanto alle opere monumentali come vetrate e affreschi, oppure ai dipinti ad olio, ma si è cimentato anche con il piccolo formato: innumerevoli sono i piccoli schizzi corredati da brevi commenti, spesso umoristici, eseguiti su cartoline postali. L'artista ha anche sperimentato la grafica pubblicitaria,

come dimostrano diversi studi per manifesti pubblicitari.

La compresenza di diversi stili e di tipologie pittoriche dimostra la capacità di Scartezzini di cambiare registro e la volontà di sperimentare, un fatto che rende l'opera di quest'artista interessante e degna di maggiore attenzione, come dimostra in modo inequivocabile la retrospettiva allo Studio 10.

Patrizia Belfanti

I lavori di maturità 2004/2005 alla Scuola cantonale grigione

Come nelle edizioni passate, anche in questa, il raccolto è stato buono. Infatti i nove lavori presentati dagli studenti italofofoni si sono rivelati validi e interessanti ottenendo menzioni lusinghiere. I campi esplorati, che vanno dalla storia alla storia dell'arte, dalla musica alle lettere, dalle scienze naturali alla matematica, considerano, in gran parte, il Grigioni italiano. Siamo certi che queste ricerche, segnalate a Scienza e gioventù e al Premio Dolder, troveranno riconoscimento.

fiz

Gaudens Bieri, *Analisi e interpretazione del primo movimento della sonata per pianoforte Opus 28 di Beethoven*

Ho diviso il lavoro in due fasi: prima ho analizzato e poi interpretato il primo movimento della sonata per pianoforte Opus 28 di Beethoven, chiamata anche Sonata pastorale. Fin da giovane la mia grande passione è stata la musica. All'età di 4 anni ho iniziato a suonare il flauto dolce e 2 anni dopo il pianoforte. Migliorando con il tempo le mie capacità, ho cominciato a interpretare più attentamente i pezzi di musica, notandomi temi e movimenti che si ripete-

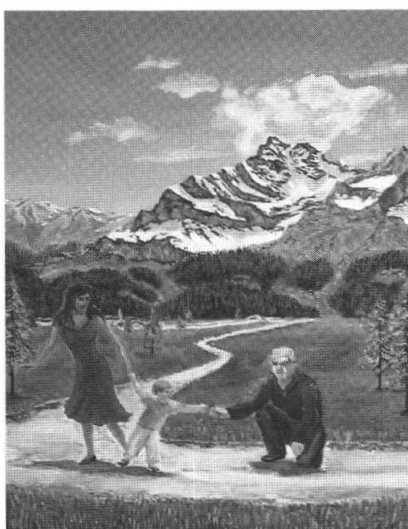
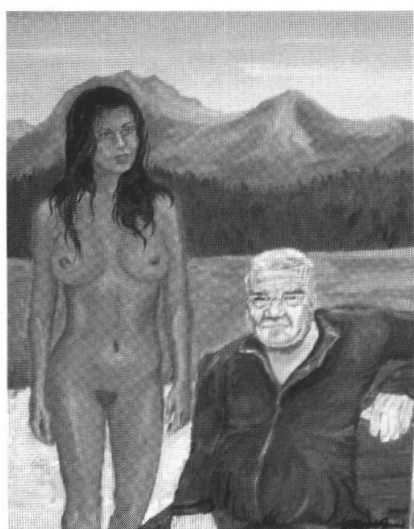
vano. Così è nata l'idea di analizzare dettagliatamente un'opera o un movimento, la forma, la tematica come pure l'armonia. Siccome non ho musica quale ramo specifico, ho dovuto farmi spiegare tanta teoria, imparando nuove strutture armoniche e leggi di composizione. Per arrivare ad un'interpretazione valida di questo pezzo, ho dovuto servirmi soprattutto della mia analisi come anche di diverse registrazioni di vari interpreti conosciuti in tutto il mondo. Durante le fasi di lavoro ho scoperto molto nel campo musicale, teorico e metodico; ho imparato a svolgere una ricerca da solo e a dare al mio lavoro una precisa struttura, lavorando secondo un piano ben definito.

Rendel Arner, *Aspetti della personalità (Aspekte der Persönlichkeit: Versuch bildnerischer Umsetzungen unter Berücksichtigung philosophischer Denkansätze zum Themakomplex Identität)*

La mia è un'interpretazione della personalità sotto tre diversi aspetti. Ho scelto questo lavoro perché m'interessava sapere

come filosofi, scrittori e movimenti culturali hanno cercato di spiegare che cosa è l'uomo. In particolare m'interessavano le peculiarità dell'aspetto estetico; come l'uomo agisce nel suo ambiente e quindi come interagisce nella società; inoltre volevo conoscere il pensiero dell'uomo, i suoi sentimenti, la sua anima. L'interpretazione dei miei quadri mi è servita per l'esplorazione. È stato più facile e più motivante per me esprimere queste situazioni in forma di dipinti che spiegarle in parole.

I tre dipinti rappresentano tre precisi aspetti della personalità: l'uomo nel suo aspetto esteriore, l'uomo nel suo ambiente e l'uomo nel suo mondo interiore. I dipinti rispecchiano tre visioni distinte: la mia, quella di Lavater e di Aristotele e quella del Romanticismo. In ogni dipinto ho rappresentato le stesse due persone da diversi punti di vista. Questi personaggi m'hanno dato la possibilità di confrontare meglio i tre dipinti che dovrebbero far capire all'osservatore che tutti e tre appartengono ad un insieme.



I tre punti di vista costituiscono il filo rosso dell'osservazione. Dapprima si vede l'esteriore della persona, poi si osserva come questa interagisce con un'altra e in che ambiente si trova e infine si cerca di capire il suo modo di sentire e pensare.

Ho voluto osservare e capire le persone da diverse angolature senza però volerle criticare subito. Del mio lavoro sono soddisfatta, ma se guardo i miei quadri, le dita iniziano a muoversi di nuovo, poiché essi non mi sembrano finiti. Forse è dovuto al fatto che sto imparando a conoscere me stessa e non terminerò mai questo «lavoro». Proprio perché conoscere e capire se stessi è un lavoro infinito, rende la vita tanto affascinante.

Antonella Crüzer,
*I primi 10 anni di attività
del gruppo P.A.C.*

Il P.A.C. ovvero Progetto Animazione Culturale è un'associazione creata da un gruppo di giovani grigionitaliani nella primavera del 1994 con l'intento di animare le piazze attraverso la promozione e l'organizzazione di attività culturali. Tra gli scopi del P.A.C. vi è quello di superare frontiere geografiche, politiche e linguistiche, favorendo l'incontro di persone provenienti dalle valli del Grigioni italiano, dalle regioni limitrofe e, perlomeno idealmente, da tutto il mondo. Nel nome P.A.C. c'è l'Animazione, cioè la

presenza sulle piazze, fare teatro, musica, cultura popolare, accessibile, ma non banale. Inoltre vi è la ricerca, il Progetto, con la ricetta del professionista. Il P.A.C. mi ha dato molto: ho scoperto un mondo migliore, un'atmosfera che credevo utopica e che inseguivo da sempre, un pozzo infinito di motivazione e tante persone geniali. Così ho sfruttato il lavoro di maturità per conoscere meglio la storia del P.A.C. e soprattutto per andare a caccia della vera anima del gruppo, del motore che ci induce a sacrificare tanto tempo ed energie per delle attività culturali. Volevo scoprire se questo motore, questo spirito che muove ora me a mandare avanti il gruppo, fosse lo stesso che ha spinto Prisca, Romana, Francesca, Daniele... a fondarlo e portarlo fino a qui. Ho basato il lavoro soprattutto su interviste perché si tratta di storia recentissima e i protagonisti lo sono per eccellenza. Il P.A.C. è un'animazione delle piazze che funziona a progetto con le persone che sono lì, che s'impegnano fisicamente. Non esiste una vera istituzione Progetto Animazione Culturale ma solo un insieme di idee, di creatività, di voglia di espressione, d'incontro, di cultura. Il P.A.C. è un Progetto nuovo e originale che gratifica e arricchisce i giovani che vi partecipano, facendo scoprire loro una vera e propria scuola di vita. D'altra parte ha le sue difficoltà nell'integrare più giovani, nel combattere con le istituzioni e nel conquistarsi un riconoscimento per l'attività svolta. Per il P.A.C. vale la conclusione che esso è una nuova cultura d'élite, cioè di quei pochi che vogliono concedersi a questa sfida. Si spera che quest'élite non sia in via d'estinzione. L'idea del gruppo è quella di crearsi, di esaudire il desiderio con le proprie forze. Importante è essere sostenuti e usufruire di un'opportunità unica.

Federico Godenzi,
*La cultura della morte in
 Valposchiavo tra '800 e '900*

Ho provato a studiare le abitudini dei miei antenati in un contesto culturale particolare. Non volendo però ripetermi in temi già trattati, ho deciso di trovare un attimo preciso della vita di una comunità e di analizzarne a fondo gli aspetti. La mia ricerca non parla solamente della morte, ma soprattutto di tutte quelle tradizioni ed usanze che a Poschiavo accompagnavano l'ultimo passo della vita. Ho analizzato questi fatti alla luce della comunità poschiavina di cent'anni fa, descrivendo così le abitudini ed i riti presenti in valle. In mancanza del materiale d'archivio ho deciso di intervistare un gruppo di persone della vallata. Sono quindi le dodici interviste le principali fonti del mio lavoro. Nella scelta degli intervistati ho considerato la composizione della comunità della Valposchiavo, optando per persone di ambo i sessi, di entrambe le confessioni (cattolico-romana e protestante) e provenienti da tutta la valle. In coda al lavoro ho aggiunto un sunto della storia dei cimiteri in valle e dei sepolcreti sotto le parrocchie di San Carlo Borromeo a Brusio, di San Vittore Mauro e della chiesa Evangelica a Poschiavo fino al 1830 ca. Per le informazioni riguardanti l'erezioni dei cimiteri mi sono avvalso della collaborazione dei parroci e dei documenti degli archivi parrocchiali. Una volta raccolto il materiale ho provveduto ad ordinare la ricerca in cinque parti principali, cercando così di suddividere cronologicamente anche i riti. Il lavoro inizia quindi con l'analisi dell'approccio, della preparazione e dell'accompagnamento al decesso; presenta poi la procedura di preparazione della salma, le cerimonie ed i riti funebri.

Non avrei mai pensato di scoprire tante tradizioni interessanti e purtroppo andate

perdute con il lento passare dei decenni. Il modo come si ricorda il morto è oggi giorno completamente diverso. L'evoluzione della comunità ha portato alla scomparsa di alcune usanze degne d'attenzione e piene di significato. A lavoro concluso posso affermare di essere maturato in questo ultimo anno. La totale libertà con la quale i nostri avi affrontavano la morte mi ha insegnato a vivere, cogliendo in essa le piccole gioie quotidiane.

Selina Liver,
Analisi della geografia politica dei sei circoli del Grigioni Italiano in base ai risultati delle votazioni sul tema dell'emancipazione femminile dal 1959 al 2002

La politica federale, come quella regionale, è in continua evoluzione. A determinare questo sviluppo concorrono numerosi fattori: gli eventi storici locali, regionali e mondiali, i nuovi atteggiamenti culturali, le mode, il nascere di nuovi bisogni e condizionamenti, l'azione dei mass-media. Inoltre la presenza di partiti validi e ben organizzati, di personalità importanti che vantano un certo carisma e di un'opposizione capace di reagire, sono fattori che, specialmente a livello regionale, dove è già successo che una sola persona sia riuscita a cambiare il corso della storia, assumono un ruolo fondamentale per lo sviluppo politico. Per definire qual è stato l'orientamento politico degli ultimi 40 anni nel Grigioni Italiano sul tema dell'emancipazione femminile, ho scelto undici votazioni a livello federale, relative a quattro temi principali: l'introduzione del diritto di voto e di eleggibilità a livello federale, l'eguaglianza dei diritti tra donna e uomo, l'aborto e il diritto alla vita, la protezione della maternità. Ho poi cercato di delineare non solo il panora-

ma politico delle nostre regioni, ma anche l'evoluzione del movimento femminista svizzero nelle sue ripercussioni sulle valli. Prima di confrontare i risultati delle votazioni popolari dei sei circoli del Grigioni Italiano e di proporre una mia interpretazione al riguardo, ho creduto opportuno stabilire, con l'aiuto dei risultati delle elezioni del Consiglio nazionale, il contesto politico di questi circoli, per raggiungere una maggior attendibilità delle valutazioni. Per ottenere altre informazioni sul panorama politico regionale, ho sottoposto a sei personalità politiche locali alcuni interrogativi. Le informazioni sulle tendenze politiche regionali, ottenute grazie ai commenti delle sei persone che ho contattato e ai dati forniti dallo studio fatto dal Politecnico sulla geografia politica, mi hanno permesso di fare un quadro generale della situazione partitica Svizzera e regionale. Questa premessa è stata in seguito ampiamente confermata dalle analisi e dai confronti dei risultati delle votazioni sul tema dell'emancipazione femminile. Ho così potuto affermare che l'argomento della donna è rivelatore per le tendenze politiche generali, pur tenendo conto che si tratta d'analisi personali e quindi soggettive, viziate dalla mancanza di un efficiente strumento di valutazione per le regioni di lingua italiana. Lo studio svolto dal Politecnico non tiene infatti conto delle diverse anime che si possono manifestare in uno stesso partito e che da cantone a cantone si possono presentare delle divergenze anche sostanziali. Questa mancanza si è rivelata una difficoltà, che non mi ha permesso di formulare delle analisi assolute.

Le analisi hanno dimostrato che l'orientamento del Grigioni Italiano si situa frequentemente tra i risultati del Ticino e quelli del Grigioni. Lo spostamento verso il Ticino, ovvero verso le indicazioni della

sinistra, vale prevalentemente per il Distretto Moesa, geograficamente e culturalmente molto vicino al Cantone di lingua italiana. Tale atteggiamento cambia nettamente quando i temi in votazione hanno dei risvolti etici e religiosi. In questi casi è il Grigioni a risultare più liberale, mentre il Ticino si attesta su posizioni più conservatrici. Oltre a queste considerazioni, il mio lavoro mi ha portato a conoscere fatti interessanti e personalità che hanno dato un contributo decisivo al progredire del femminismo nelle nostre regioni come all'evoluzione della situazione politica. Ripercorrendo alcune vicende politiche della Svizzera, ho capito come la mia generazione possa approfittare di tanti miglioramenti raggiunti da chi, prima di noi, ha combattuto aspre battaglie in favore della parità dei diritti.

Luca Heeb,
*Cani da protezione. Osservazioni
 sui comportamenti di maremmani
 abruzzesi*

Sono cresciuto in un ambiente molto legato alla natura, fin dall'età giovanile la presenza di animali attorno a me mi ha dato grande piacere e soddisfazione. Credo sia molto importante che l'uomo non perda completamente il legame con la natura e con gli animali che lo circondano. Anche se il nostro modo di vivere tende a staccarsi sempre più da uno stile di vita a contatto con la natura non dobbiamo dimenticare l'estrema ricchezza che risiede in essa e l'importanza che riveste per ogni essere vivente. Cresciuto in una piccola fattoria di montagna, ho sempre avuto familiarità con i cani poiché ci siamo sempre serviti di cani da pastore per facilitare gli spostamenti dei greggi. Negli ultimi anni è però emerso il problema di come proteggere le pecore da predatori quali il lupo e

la lince, che stanno riapparendo anche nelle nostre valli a sud delle Alpi.

Nel mio lavoro mi sono soffermato solo su un metodo di custodia che secondo me è uno dei più efficienti e che contemporaneamente non implica lo sterminio del lupo, ma ne accetta la presenza. Il sistema del quale sto parlando è l'introduzione di cani da protezione all'interno dei greggi. La prima parte del mio lavoro si basa su una descrizione teorica dell'impiego dei cani da protezione. Ho poi cercato di definire due teorie del perché i cani da protezione eseguono il loro ruolo da protettori. Di seguito ho confrontato le due razze maggiormente compatibili con le nostre zone alpine: il „maremmano abruzzese« e il „montagne dei Pirenei«. La seconda parte della mia ricerca si basa su osservazioni fatte in prima persona che riguardano l'istinto di protezione. Nell'estate 2004 mi sono recato su un alpe nella Surselva e ho seguito per tre giorni ogni singolo movimento di due maremmani abruzzesi. Sono poi riuscito a stendere un protocollo che dimostra l'efficienza dei cani e del loro istinto innato di protezione. Lo scopo ultimo era quello di trovare prove concrete che dimostrassero le tesi della parte teorica. Ora posso affermare che quanto ho visto sul campo conferma pienamente la teoria del mio lavoro. All'avvicinarsi di qualsiasi persona o animale estraneo al gregge, i cani hanno subito reagito in modo protettivo. Questo comportamento è interpretato, purtroppo, da tante persone come un atteggiamento aggressivo; ma posso assicurare che se i cani non sono provocati e il gregge non si trova in serio pericolo, essi non attaccherebbero nessuno. Il mio lavoro cerca di dimostrare che la convivenza tra lupo, lince e ovini, prendendo le precauzioni necessarie, è sicuramente possibile. Spero, inoltre, che tutti quelli che sono contrari alla reintroduzione del lupo e della lince nelle nostre regioni, capiscano che con i cani da protezione esi-

ste un modo efficace per permettere la convivenza di queste specie evitando perdite all'interno dei greggi.

Martina Ponzio,
*Die Sehnsucht nach dem
 eigenen Leben*
 (Nostalgia della propria morte)

Quel giovedì mattina tornando da scuola m'aspettava una notizia che avrebbe cambiato la mia vita: il mio amico si era tolto la vita quella notte. Allora dentro di me è scattato un qualcosa e ho sentito il bisogno, il dovere di dedicare il mio lavoro di maturità al suicidio. Volevo sapere il perché di questo gesto, se si può prevedere e così prevenire.



Il mio lavoro l'ho suddiviso in cinque parti. Nella prima parte presento il suicidio come fenomeno della e nella nostra società. Poi mi sono chiesta se è possibile prevedere un tale gesto violento; ho scoperto che oltre a tanti fattori determinanti ci sono pure segnali d'allarme difficili da percepire e che spesso vengono ignorati. Nella terza parte ho cercato di descrivere come devo comportarmi con una persona che vuole tentare il suicidio. Infine ho proposto dei metodi o delle soluzioni per prevenire sin dall'inizio il suicidio.

Attraverso questo lavoro sono riuscita a lasciarmi alle spalle la rabbia che provavo e mi sono identificata in diverse situazioni illustrate nei libri che ho letto. Ora, a un

anno e mezzo distanza, so che ho fatto bene a studiare la problematica del suicidio, sia perché ho potuto approfondire le mie conoscenze sia perché mi ha aiutato ad andare avanti per la mia strada.

Jana Vyslouzilova,
*Räumliches Vorstellungsvermögen
 bei Kindern und Jugendlichen, eine
 Untersuchung (La percezione dello
 spazio nei bambini e nei giovani,
 una ricerca)*

Ho scelto questo argomento perché mi ha permesso di unire due materie che mi interessano molto, cioè la matematica e la psicologia. Mi sono ispirata ad un articolo di giornale scritto da P. Maier su questo argomento. Il mio lavoro è strutturato in due parti: in una teorica dove descrivo le componenti di cui è composta l'intelligenza umana (rispettivamente percezione e sviluppo dello spazio) e in una empirica dove descrivo un piccolo test che ho fatto coi bambini e coi giovani di diverse età e di diversi livelli di sviluppo intellettuale. In questo modo ho avuto la possibilità di mettere in pratica le conoscenze acquisite per verificarne la correttezza. Alla fine del lavoro ho aggiunto alcuni esercizi per allenare la percezione dello spazio.

Questa ricerca mi è piaciuta molto perché ha risposto alle domande che mi ponevo da molto tempo. Ho potuto ad esempio capire come avviene lo sviluppo della nostra percezione dello spazio dall'infanzia fino all'età adulta. Ho inoltre scoperto che tra la percezione dello spazio di un ragazzo e di una ragazza c'è realmente una differenza. Forse è il motivo per cui alcune compagne non amano molto la matematica, che proprio in questo campo è di fondamentale importanza. Molte persone non se ne accorgono, ma la percezione dello spazio è im-

portante anche nella vita di tutti i giorni, per orientarsi nel traffico o per leggere una cartina geografica.

Gabriella Raselli,
Leggendo Vuella
Poesia e riflessioni

Questo lavoro nasce dall'assemblaggio di due elementi che riguardano molto da vicino la mia persona. Il primo è l'attaccamento alle mie origini, fattosi più forte nei tre anni a Coira e il secondo è la perenne ricerca di me stessa. Ho provato, come già dice il titolo, ad unire poesia e riflessioni. Tutto parte dalle poesie di Valentino Lardi, conosciuto anche sotto il nome d'arte Vuella. L'autore poschiavino descrive precisi angoli della nostra bella valle. Dopo aver fatto una scelta delle poesie, per me le più significative, è cominciato il vero lavoro. La prima parte, di carattere descrittivo, mette in luce aspetti metrici, linguistici e letterari, la seconda raccoglie i miei pensieri e le mie riflessioni. Faccio un viaggio dentro me stessa ripercorrendo gli spensierati attimi di fan-

ciullezza, di fantasia e di sogno. Tutto prende spunto dalle poesie proposte. Un lavoro che, al contrario di quanto può sembrare, non è sempre stato facile: infatti guardarsi dentro è un'impresa. Spesso nascono domande, si vedono i propri errori e si scoprono le proprie paure. Così non è semplice riuscire ad esprimere ciò che si ha dentro, trovare le parole adatte per spiegare gli stati d'animo e i pensieri. Io non ho risultati da poter comunicare al mondo, posso solo dire che è cominciata la vera ricerca, una ricerca che non avrà mai fine. Spero che col passare degli anni ciò mi serva a rispondere ad alcuni quesiti!



La casa del vento