

ORIENTE CRISTIANO

ANNO XVIII **4**
OTTOBRE - DICEMBRE 1978

RIVISTA TRIMESTRALE DELLA ASSOCIAZIONE
CATTOLICA ITALIANA PER L'ORIENTE CRISTIANO

DIRETTORE RESPONSABILE: *Papàs Damiano Como*

Direz. - Redaz. - Amm.ne: ASSOCIAZIONE CATTOLICA ITALIANA PER L'ORIENTE CRISTIANO
90133 PALERMO - PIAZZA BELLINI, 3 - c.c.p. 7-8000 Palermo

Abbonamento ordinario: Italia L. 6.000 annue; Estero L. 10.000 annue; Sostenitore L. 15.000 annue.

S O M M A R I O

	pagina
Presentazione	5
La Chiesa Ortodossa Albanese (<i>Giuseppe Ferrari</i>)	7
L'Illirico e i suoi problemi (<i>Salvatore Manna</i>)	37
Come si giunse all'Autocefalia della Chiesa Ortodossa Albanese - Note di cronaca (<i>Teodoro Minisci</i>)	65
Tombs di Autocefalia	83
Fan Noli (<i>Antonino Guzzetta</i>)	87
Gli Albanesi a Venezia (<i>Angelo Altan</i>)	93
Albanesi ortodossi in provincia di Taranto (<i>Laura Di Lorenzo</i>)	97
L'Albania e la musica bizantina (<i>Giuseppe Ferrari</i>)	118
Coscienza religiosa albanese (<i>Rosina Romeo</i>)	141
Fede e amor patrio negli « Arbresh » (<i>Pina Ortaggio</i>)	152
Ruolo ecumenico della Chiesa italo-albanese (<i>Eleuterio F. Fortino</i>)	157

L'Albania e la musica liturgica bizantina

Nella storia bizantina è facile incontrare personalità di grande rilievo che portano cognomi albanesi, anche quando nulla si sa della loro origine, oppure si dice semplicemente che erano di provenienza illirica. Poche volte, se si è più fortunati, si sa qualche cosa di più. Ci sarebbe da fare una ricerca diligente in tutte le direzioni. Qui facciamo soltanto una brevissima indagine, senza alcuna intenzione di volere approfondire il tema, sulla musica liturgica, campo in cui l'Albania sembra aver dato un contributo non comune al patrimonio della Chiesa Bizantina.

Come è noto la Musica bizantina deriva dalla musica greca classica, il cui sistema musicale, scritto con le stesse lettere dell'alfabeto greco, rimase in vita per vari secoli nel cristianesimo, fino alla prima grande riforma, che sarebbe avvenuta in Palestina con S. Andrea di Creta, al sec. VIII e, particolarmente, nel monastero di S. Saba, da parte di S. Cosma di Majumà e di S. Giovanni Damasceno. Questo come sistema musicale.

Per il canto vero e proprio il patrimonio maggiore deriva certamente dall'antica Grecia; ma, tenendo presente che, già ai tempi di Alessandro Magno, molti elementi asiatici vi erano penetrati.

Tutti gli scrittori classici, in riferimento alla vita e alle gesta del grande macedone, ricordano che la fusione tra elementi greco-macedoni ed elementi persiani era voluta da lui. Del resto tutte le fiorenti colonie greche dell'Asia, come delle altre parti del mondo,

se davano molto alle culture locali, certamente ricevevano anche molti elementi da esse.

La musica dei greci cristiani della Palestina e dell'Asia minore non poteva non risentire le influenze arabo-persiane, pur dominandole, a causa della superiore civiltà. Modi musicali, come si dirà poi « Ihos » che portano le denominazioni di « Lidio », « Frigio » « Missolidio » ecc. indicano già chiaramente la provenienza. Degli otto modi musicali del sistema bizantino e del sistema classico greco dopo Alessandro Magno, soltanto uno ha denominazione greca, il modo « Dorico ».

A Bisanzio questi elementi esterni al canto più propriamente greco dovettero ulteriormente prevalere e acquistare maggiore importanza. Quello bizantino non era che l'impero romano trasferito in Asia, alle porte dell'Asia. Come organizzazione era un vero Commonwealth, in cui convivevano vari popoli, molte nazioni in un unico Stato. Gli stessi suoi imperatori, come i suoi patriarchi, provenivano dalle varie parti dell'impero.

A scorrere superficialmente il catalogo dei vescovi bizantini, la maggior parte di essi provenivano dall'Asia, molti da Antiochia della Siria. E come tutti sanno, la Persia e la Siria erano i maggiori centri del canto dell'Asia Minore e della penisola Arabica.

Del resto, per le contingenze storiche a cui si faceva cenno sopra, al primo e secondo secolo della nostra era, questo modo di cantare asiatico doveva essere fortemente diffuso, anche se trovava qualche resistenza da parte di voci non troppo ascoltate, perché i gusti sono quello che sono.

Così Clemente Alessandrino: « Bisogna scegliere melodie semplici, tenendo il più possibile lontano dal nostro ambiente le melodie veramente voluttuose, che con l'artificio dei trilli conducono alle lascivie e alle bassezze. Invece le melodie austere e moderate sono scartate dall'alterigia degli ebbri. Bisogna dunque abbandonare i canti cromatici, buoni per eccessi spudorati dei bevitori di vino e alla musica delle etère coronate di fiori » (1). Lo stesso Clemente è ancora più preciso in un altro suo brano: « Bisogna evitare il vano fascino dei suoni spezzati e delle melodie passionali della musica caria . . . » (2).

La musica « caria » era asiatica e i canti « spezzati » sono ancora assai in voga e graditissimi a tutti gli orientali. E lo erano

(1) Pedagogo 1, II c. IV.

(2) Ivi.

anche ai primi secoli non solo in Asia, ma anche tra i greci e i copti dell'Egitto.

Questo modo di cantare doveva essere penetrato anche nella Macedonia e nell'Illirico, portatovi dai soldati reduci di Alessandro Magno. Per cui difficilmente potremmo asserire seriamente che il canto dei greci o degli illirici del I - II - III sec. della nostra era fosse del tutto identico a quello precedente le guerre persiane e le imprese del macedone.

Con Bisanzio si cammina molto più avanti. I maggiori musicisti che dominano decisamente l'arte bizantina sono asiatici: Efrem, Romano il melode, Cosma, il Damasceno tutti siriani.

Non c'è dubbio che la « Musica Bizantina » è un prodotto derivato da questa cultura musicale mista, di questo genere, che venne sempre più a fissarsi con regole varie, elaborate attraverso i secoli.

L'ultima rielaborazione del sistema musicale della Chiesa Bizantina è quella operata nel 1815 da tre grandi maestri: Crisanto di Madyta, Gregorio Protopsalta (direttore del coro della chiesa patriarcale) e Curmusio, cartofilace (cancelliere) della Curia patriarcale costantinopolitana. Ma questa riforma non consistette nel modificare le melodie o introdurre aspetti nuovi, ma soltanto interessò il sistema grafico della musica. L'antico sistema era, in un certo modo, stenografico, nel senso che non si scriveva mai tutta la frase musicale, ma soltanto dei segni che contenevano una frase intera, e il cui sviluppo si insegnava a memoria.

Le melodie veramente semplici, la cui frase musicale non comportava alcuno sviluppo, ordinariamente non si scrivevano affatto, ma si tramandavano soltanto a memoria. Vi erano molti canti con le medesime frasi musicali, assolutamente identiche tutte, che si possono eseguire in due maniere, l'una semplice, andante, ad una sillaba del testo corrisponde generalmente una nota musicale; mentre la stessa melodia può eseguirsi accompagnata e ornata di varie modulazioni.

La riforma del 1815 crea un sistema con note fisse che vengono tutte scritte, quindi la melodia, breve o lunga che sia, viene sempre scritta tutta e per esteso. Chi canta può così scegliere ciò che vuole, più semplice o più complicato, ma ha tutto sotto gli occhi. I libri oramai vengono dati alla stampa.

Dei tre grandi riformatori di questo sistema, uno, il maggiore di essi, forse l'iniziatore, Crisanto, era vescovo metropolita di Durazzo.

Non sembra fosse nativo dell'Albania, né morì in Albania,



Fieri (Albania). Iconostasi della chiesa di S. Giorgio: Il Cristo. Opera di Giovanni Çettiri (sec. XIX).

perché si trasferì, come vescovo, in altra sede, ma fu per molti anni a capo della sede albanese di Durazzo, capo, quindi, della Chiesa Ortodossa Albanese. Perciò lo ricordiamo qui in questa circostanza.

E diciamo che fu forse egli l'iniziatore della riforma, perché fu soltanto lui a pubblicare i testi elaborati dalla nuova iniziativa, la nuova « Grammatica della musica bizantina ».

La prima opera di Crisanto fu pubblicata a Trieste nel 1832 e porta il titolo: « Θεωρητικὸν μέγας τῆς μουσικῆς ». Una seconda opera sul medesimo tema pubblicò Crisanto a Parigi nel 1821. Questa, come si vede, precede nel tempo la prima. Ma è un'opera meno completa della seconda pubblicata a Trieste dieci anni dopo. Questa di Parigi porta il titolo: « Εἰσαγωγή εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς » (Introduzione alla teoria e alla pratica della musica ecclesiastica) (3).

Tutte le grammatiche della musica bizantina che circolano ancora oggi e redatte dagli autori più vari hanno come matrice comune quest'opera fondamentale di Crisanto, già metropolita di Durazzo (poi metropolita di Prussa). Crisanto morì a Prussa nel 1843. Innegabilmente fu uno dei maggiori musicisti della tradizione bizantina.

Abbiamo voluto incominciare da Crisanto, per riferirci al sistema musicale contemporaneo bizantino, ma l'arte musicale liturgica orientale vanta un nome assai più illustre e certamente albanese. Tutte le fonti storiche almeno, concordano nel dichiararlo tale. È *Giovanni Kukusélis*. Egli nacque a Durazzo. Non si conosce l'anno preciso: visse a cavallo tra il XII e il XIII secolo. Qualche studioso posticipa di un secolo la sua vita. Ma manca uno studio critico sull'argomento. Che i manoscritti musicali dimostrano la diffusione della sua riforma musicale a cavallo tra il XIII e il XIV secolo non è argomento valido per stabilire la data della sua vita. Mancando la stampa e nel chiuso di un monastero dell'Athos dove visse, ci volle certo molto tempo perché il suo sistema si diffondesse. Comunque tutti concordano nel dirlo nativo di Durazzo, quindi albanese. Le fonti storiche greche dicono « Illirico di stirpe » (4), cioè albanese.

Dotato di ingegno assai versatile, di orecchio musicale e di una voce assolutamente eccezionale, fu condotto giovanissimo nella città capitale, dove con molta facilità fece l'ingresso nello stesso palazzo imperiale. Istruito nel sistema musicale del tempo, lo apprese in modo perfetto e agevolmente. Era nato grande artista.

(3) Di questo studio di Crisanto vi è stata una edizione recente ad Atene nel 1940 da parte della scuola musicale dell'Odeion.

(4) Ed è opportuno sottolinearlo. Dato il dominio bulgaro sull'Albania qualche scrittore slavo vorrebbe slavo Kukuselis, ma senza alcun fondamento, perché tutte le fonti antiche, tutte senza eccezione, lo dicono « illirico » cioè albanese.

Ma ciò che attirava tutti, fino all'entusiasmo più travolgente, era la sua voce e l'arte magistrale con cui esiguiava i canti. Lo chiamavano « ἀγγελόφωνος » (voce d'angelo). Ma anche il suo aspetto corrispondeva alla sua voce. Lo si diceva bellissimo: un volto maschio di grande nobiltà nel suo portamento. Ce n'era abbastanza perché fanatizzassero attorno a lui le nobildonne della corte imperiale, e da qui la gara degli intrighi per raggiungere con lui il matrimonio.

Giovanni, però, si sentiva attratto non dalle donne, ma dalla vita ascetica e dalla sua arte musicale, che totalmente dedicava a Dio. Tutto il resto gli dava gran fastidio.

Ma secondo l'uso dei tempi, i genitori o chi per loro, combinavano i matrimoni dei figli, a totale insaputa di questi. Almeno la prassi ordinaria era questa. E siccome Giovanni il Durazzino era ormai membro della Corte imperiale, l'imperatore (alcune fonti dicono Alessio I Comneno) stabilì il suo matrimonio, offrendo a Giovanni in isposa una delle più splendide fanciulle dell'alta aristocrazia bizantina.

Ma Giovanni, comprendendo bene la difficoltà di sottrarsi alla volontà imperiale, soprattutto perché l'imperatore intendeva dargli il massimo degli onori, e anche per sottrarsi definitivamente alle richieste delle ragazze aristocratiche in gara fra loro, un bel giorno, piantò tutto in asso e, all'insaputa di tutti e dello stesso imperatore, si allontanò dal Palazzo imperiale e dalla città. Vestito miseramente da pastore, bastone in mano, camminò solitario per le vie di questo mondo, fino a quando non giunse al monte Athos. Qui arrivato, andò a bussare alla porta della Grande Laura e chiese di entrare nella comunità monastica.



S. Giovanni Kukulis (da un manoscritto della Grande Laura del Monte Athos).

È soprattutto a questo punto che si innesta nella vita del Kukulselis tutta una lunga serie di leggende. Giovanni, ad evitare di essere ricercato dall'imperatore, nasconde la sua vera personalità e, molto umilmente, richiesto cosa sapesse fare, risponde semplicemente di essere pastore. Grande gioia del Superiore della Laura, che cercava un pastore per la custodia delle capre. E, infatti, gli viene affidato questo compito, a cui il giovane corrisponde a perfezione. Solitario nei campi e nei monti, potrà continuare a cantare le lodi a Dio.

Ma l'imperatore non se ne stette indifferente. Assai addolorato per la perdita del grande artista, fece fare ricerche dappertutto, non esclusi tutti i monasteri dell'Athos. Senza, però, alcun risultato positivo. Nessuno, infatti, conosceva « Giovanni Kukulselis » e nessuno poteva identificare il grande artista nel pastorello che umilmente pascolava le capre tra i monti, nonostante la fama della sua arte musicale fosse da lungo tempo conosciuta anche in quei monasteri.

Quand'ecco un giorno tra i monti, sentendosi solo, Giovanni incominciò a cantare un inno alla Madre di Dio con voce leggermente più alta del consueto. Lo sentì un asceta che abitava una cella in quella zona. Rimasto incantato dalla bellezza del canto e della melodia, ascoltò con grande attenzione. La scena si ripeté per vari giorni e, data l'eccezionale esecuzione artistica, gli sorse il dubbio che non si trattasse del celeberrimo Giovanni Kukulselis scomparso e tanto ricercato ovunque. Si recò così dal Superiore del monastero della Grande Laura e gli espose il suo dubbio. Il resto del giuoco fu piuttosto facile. Il Superiore nascostamente condottovi dall'asceta scopritore, ascoltò il canto delizioso più volte. Infine convocò il pastorello e gli impose di svelare il suo nome e la sua vera identità.

Giovanni, costretto a svelarsi davanti al proprio Superiore religioso e a dire tutta la verità, piangendo supplica il Padre del monastero a non scacciarlo e non riconsegnarlo all'imperatore. Egli amava la vita monastica e non la vita di corte.

Grande impressione e nello stesso tempo, grande gioia nel monastero. Il Superiore gli ordina intanto di lasciare subito la pastorizia e prendere la direzione della cantoria nella chiesa centrale (il Katholikòn) del monastero della Grande Laura e Giovanni ubbidisce.

Ma nello stesso tempo l'Egumeno, che in nessun modo vuole contravvenire all'ordine imperiale, parte e va a Costantinopoli dall'imperatore. L'imperatore riceve subito in udienza un uomo di tale importanza — il Superiore della Grande Laura, con migliaia di monaci e per di più conosciuto per la sua vita ascetica —. Il sant'uomo

entra subito in argomento e dice al monarca di esser venuto ai suoi piedi per chiedergli una grazia.

Il basileus si dichiara dispostissimo e l'egumeno spiega: un uomo che ha commesso un reato contro l'imperatore stesso si è rifugiato nel suo monastero, chiedendo di vestire l'abito angelico e di darsi all'asceti. Egli e la sua comunità hanno esaminato il caso e trattandosi di una richiesta molto convincente e sincera hanno deciso di accoglierlo.

Chiede all'imperatore che conceda al monastero la grazia di quest'uomo, il quale, secondo giustizia, gli appartiene. L'imperatore risponde che senz'altro concede la grazia richiesta. Se il richiedente dell'ingresso in monastero era sincero, allora è chiamato da Dio e l'imperatore non intende opporsi a questa chiamata.

In realtà — ci si permetta qui una parentesi — non è raro questo caso nella storia bizantina. I rei di vari reati, qualora condannati avessero chiesto di entrare in monastero invece di spiare la pena, veniva sempre loro concesso, e la pena così si estingueva, perché con l'ingresso in monastero l'uomo abbandonava il mondo ed entrava nel mistero dell'aldilà. Gli imperatori consideravano questa prassi come rispetto dovuto a Dio e atto di culto.

Ma torniamo a Giovanni Kukuselis. L'imperatore chiede a questo punto all'egumeno il nome del « reo ». L'egumeno gli risponde che non può svelarlo. Lo svelerà solo dopo che l'imperatore avrà redatto per iscritto la concessione della grazia. Il monastero della Grande Laura aveva grande interesse ad avere fra i suoi confratelli un uomo di quel valore. L'egumeno, perciò, cercava tutte le garanzie per cautelarsi dalle astuzie dell'uomo politico. Ma l'imperatore era sincero. Dà ordine di stendere il rescritto di grazia e, una volta redatto senza nome, lo firma. Così l'egumeno può tranquillamente aggiungervi il nome. Ciò che fa apertamente, svelando il segreto. A questo punto la leggenda vuole che l'imperatore e la corte scoppiassero in pianto. Pianto di dolore per la perdita definitiva dell'uomo straordinario, ma non solo di dolore: pianto anche di gioia, perché veniva ritrovato. Il monarca vuole che tutti si pieghino alla volontà di Dio che ha ordinato ogni cosa come Egli solo ha voluto e ordina all'egumeno che Giovanni sia lasciato completamente libero di decidere da solo secondo le regole canoniche. Così con gioia grandissima, e certamente con piede più leggero, l'egumeno torna al proprio monastero. Annunzia a Giovanni e alla comunità la volontà imperiale e incomincia la seconda tappa della vita del Kukuselis. E questo non è leggenda ma un fatto storico .

'Η 'Παρθένος σήμερα 1. Redazione greca

Η Παρ θε - νος σή - με ρον τον προαι
 ω νι ον λο - - - γον εν σπηλαι - ω ερ - χε
 ται α πο τε κειν α πορ ρη - - - τως Χο ρευ
 ε η οι κου με - - - νη α κου τισθει - - - σα
 δο ξα σον με τα Αγ γε - λων και των ποι με - - -
 ων βου λη θεν τα ε πο φθη - ναι παι δι ον -
 νε - ον τον προ αι ω νων θε ον - - - - -

2. Redazione siciliana

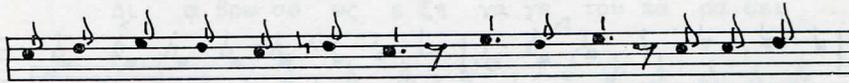
Η Παρ θε νος ση - με ρον τον προ αι ω νι

Troviamo il grande musico albanese come monaco nella Grande Laura del Monte Athos. Ma anche qui si innestano tutta una serie di leggende.

Leggende assai graziose. Giovanni trascorreva la sua vita can-



ον λο γον εν σπη λαι ω ερ - χε ται α



πο τε κειν α πορ ρη τως Χο ρευ ε. η οι κου



με νη α κου τι σθει σα δο ξα σον με τα Αγ



γε λων και των Ποι με νων βουληθέντα έποφθηναι



Παι δι ον νε ον τον προ αιώνων θε ον - - -

La trascrizione é quella riportata dal Falsone

~~o.c. pag. 114, che abbiamo voluto rispettare. Ma é trasferita dal fa al si naturale maggiore che già snatura il canto. Il ritmo poi della melodia é chiaramente legato al ritmo poetico, ma l'esecuzione trascritta é assai cattiva e lo deforma, facendo scomparire ogni ritmo.~~

Il canto in sé stesso é molto originale.

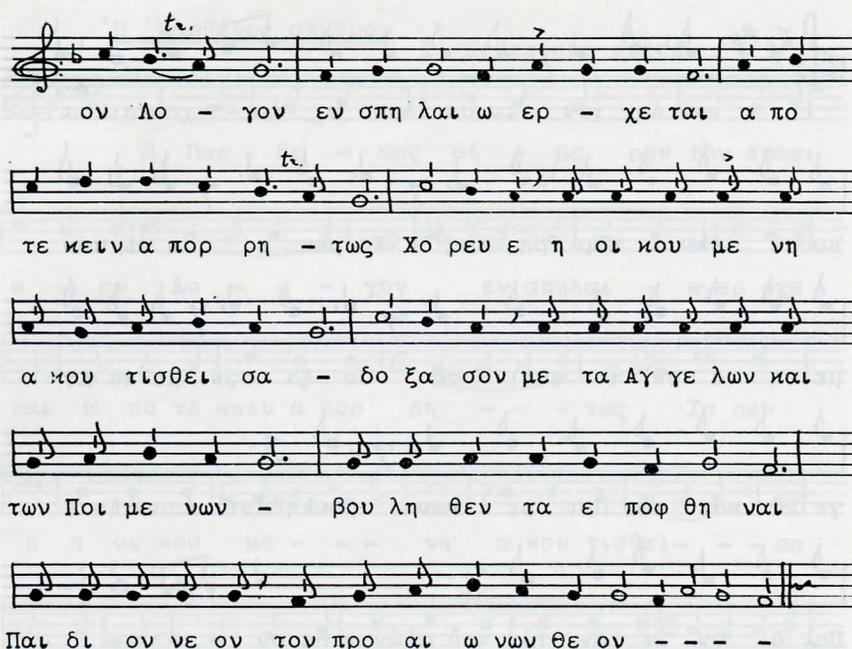


3. Redazione calabrese
(trascrizione nostra)



Η Παρ θε νος ση - με ρον τον προ αι ω νι

tando e passando notti intere, in piedi sul suo « stasidion » (lo stallone del coro). Il quinto sabato della grande quaresima, durante la Veglia dell'Inno Akathistos, Giovanni supera anche sé stesso e canta come in estasi alla Madre di Dio: « Aprirò la mia bocca - sarà ripiena dello Spirito - innalzerò il mio canto - alla Madre So-



 ον Λο - γον εν σπη λαι ω ερ - χεται α πο
 τε κειν α πορ ρη - τως Χο ρευ ε η οι μου με νη
 α μου τισθει σα - δο ξα σον με τα Αγ γε λων και
 των Ποι με νων - βου λη θεν τα ε ποφ θη ναι
 Παι δι ον νε ον τον προ αι ω νων θε ον - - -

Διὰ βρώσεως

μακαρισμοὶ Α', ἤχου

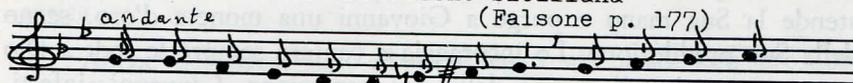
1. Redazione greca



andante
 Δι α βρω σε ως ε ζη γα γε του πα ρα δεισου
 ο εχθρος - τον Α δαμ δι α σταυρουδετονληστην αν τει
 ση γα γε Χριστος - εν αυ τῃ Μνησθη τι μου κρα ζον τα
 ο ταν ελ θης εν τη βα σι - λει - α σου

2. Redazione siciliana

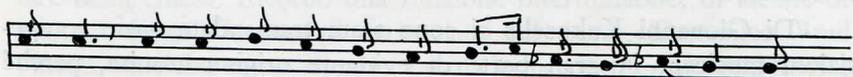
(Falsone p. 177)



Δι α βρω σε ως ε ξη γα γε του πα ρα δει



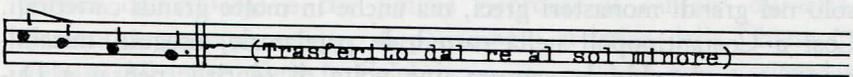
σου ο εχ - θρος - τον Α δαμ - δι α σταυρουδε τον



ληστην αν τει ση γα γε Χρι στος - εν αυ τω - Μνη



σθητιμουκραζον τα ο ταν ελ - - θης εν τη βα σι

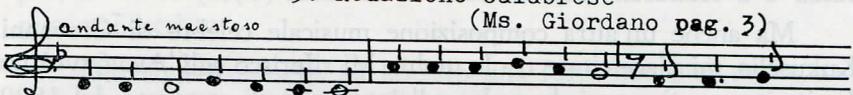


(Trasferito dal re al sol minore)

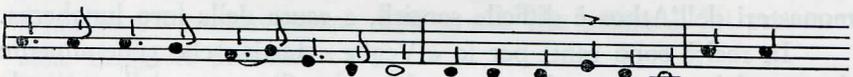
λει α σου.

3. Redazione calabrese

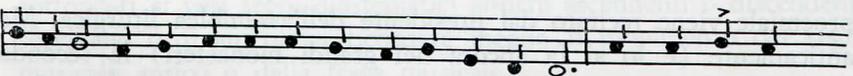
(Ms. Giordano pag. 3)



Δι α βρω - - σε ως ε ξη γα γε - - του πα ρα



δειςου ο εχθρος - τον Α δαμ δι α σταυρου- δε τον λη



στην - αν τειση γαγε Χριστος - εν αυ τω Μνησθη τι μου



κραζοντα ο ταν ελ - θης εν τηβα σι λει - α σου.

vrana: - giulivo da tutti sarò visto - celebrare, danzare, cantare - le Sue meraviglie » (5). Alla fine del canto, il cantore si assopisce rima-

(5) È l'irno di S. Giovanni Damasceno del celebre canone di Giuseppe l'Innografo.

nendo in piedi. È una estasi. Dalla vicina Icone, la Tuttasanta stende la Sua mano e porge a Giovanni una moneta d'oro, segno della Sua predilezione. Lo incoraggia a cantare sempre le lodi a Dio senza stancarsi e l'assicura della sua protezione. Giovanni, infatti, ritorna dalla estasi e continua il suo canto in lode della Vergine Madre del Signore.

I monaci atoniti, ancora oggi, mostrano con fierezza l'Icone della Madre di Dio, « Kukusélissa » e la moneta d'oro che ancora si conserva » (6).

Di Giovanni Kukuselis ci sono state tramandate varie composizioni musicali, in gran parte di evidente origine atonita, perché canti assai lunghi, ma molto artistici. Tra essi, sono famosi il canto augurale all'ingresso del vescovo in chiesa: « Τὸν Δεσπότην καὶ ἀρχιερέα ἡμῶν . . . ». E così il canto per la vestizione del vescovo degli abiti liturgici pontificali: « Ἄνωθεν οἱ Προφήται . . . ».

Questi due famosi « pezzi » si possono ancora oggi sentire non solo nei grandi monasteri greci, ma anche in molte grandi cattedrali. Così a Costantinopoli nella cattedrale patriarcale, eseguiti mirabilmente quando ebbi la ventura una volta di sentirli, pensai a Durazzo e a Kukuselis con fierezza di albanese (7).

Ma anche un'altra composizione musicale celebre di Giovanni Kukuselis, mi piace citare tra le molte. Mi riferisco agli Ἀνοιξαντάρια. Essi vengono riportati da molte edizioni musicali stampate del 1800 e portano il nome del grande maestro albanese. Oggi, fuori dei monasteri dell'Athos è difficile sentirli, a causa della loro lunghezza.

In realtà sono canti per le « Veglie » festive che generalmente durano dal tramonto al sorgere del sole. Si tratta della seconda metà del salmo 103, proemiale dell'Ufficio vespertino. Questo salmo proemiale viene recitato dal presidente dell'assemblea liturgica. Ma anticamente (e lo si fa ancora nei grandi monasteri) la seconda metà del salmo veniva cantata, versetto per versetto, con intercalare di invocazioni Trinitarie e con melodia lunghissima di ciascun versetto. La melodia più classica è quella di Giovanni Kukuselis, ma

(6) Per la vita del Kukuselis cfr. i Synaksari bizantini al 1° ottobre. Anche la « Κριπίς » della Musica Ecclesiastica (in greco) Costantinopoli 1875, Tip. Patriarcale, pp. 125-128. E K. Psahos, celebre musicolo ateniese, in: Πρακσημωνική. Atene, 1917, pag. 26, da cui ricaviamo anche la fotografia, pubblicata dallo Psahos da un codice manoscritto della Grande Laura. sono mai stato d'accordo su alcune sue opinioni.

(7) Sono pubblicati in tutte le grandi antologie di musica bizantina.

nel 1800 compaiono già melodie più concise, riassunte dalla melodia antica.

Anche nei paesi italo-albanesi legati alle tradizioni ortodosse dell'Albania, si manteneva l'usanza di eseguire in questo modo il salmo vespertino proemiale nelle grandissime feste dell'anno liturgico. Io ho avuto la fortuna di poter ascoltare questi canti nella chiesa parrocchiale di Frascineto, in Calabria, la sera del 14 agosto 1932, durante il vespro della Dormizione della Madre di Dio, titolare della chiesa. Ricordo una funzione interminabile, di alcune ore, ma grandiosa. Cantava il farmacista del paese, Domenico Braile, (morto qualche anno dopo). La melodia degli Ἀνοιξαντάρια era veramente bella. Non era certamente la melodia di Giovanni Kukulselis, era assai più breve in tutti i versetti, ma aveva in comune quasi tutte le note-base e qualche frase. Potrebbe essere una pura coincidenza (in do maggiore, nella musica bizantina modo plagale IV), ma potrebbero essere anche residui di una tradizione orale portata dall'Albania e che poteva ricordare il cantore durazzino. Comunque si tratta sempre di patrimonio artistico della Chiesa Ortodossa Albanese. Oggi in Calabria queste melodie non si ricordano più, ma io in quella circostanza le trascrissi e conservo ancora questo mio manoscritto.

Giovanni Kukulselis ha lasciato una forte impronta nella tradizione musicale bizantina. Egli, propriamente, non riformò il sistema musicale, ma introdusse nel sistema grafico molti nuovi elementi atti a facilitare l'interpretazione della grafía, che prima di lui presentava assai maggiori difficoltà.

Molti segni nuovi, scritti in nero o in rosso, e sovrapposti o sottoposti ai veri segni diastematici antichi ascendenti o discendenti, servivano ottimamente a ricordare meglio il movimento del segno musicale antico o della frase musicale.

Qui in un breve articolo e soltanto per ricordarlo, non possiamo scendere nei dettagli, ma le sue teorie sono spiegate in alcuni trattati da lui composti e che non solo fecero epoca, ma sono considerati dei punti fermi nella storia dell'evoluzione del sistema musicale della Chiesa Greca. Tra queste composizioni sue vi è il « Τροχός » e il « Μέγα ἴσον τῆς παπαδικῆς τέχνης ».

Giovanni Kukulselis è annoverato tra i santi della Chiesa bizantina e la sua memoria viene celebrata il 1° ottobre. Gli antichi Sinaksari bizantini che riportano la sua vita e le sue opere chiudono la

narrazione con un « distico » a lui indirizzato (il Vjersh degli italo-albanesi), il seguente:

Τῇ Μητρὶ καὶ νῦν τοῦ Θεοῦ ψάλλεις ἄνω

σὺν τοῖς ἀγγέλοις, ὦ Ἰωάννη μάκαρ.

Ora pure alla Madre di Dio tu canti in cielo

Con gli angeli, o beato Giovanni (8).

IL CANTO LITURGICO DEGLI ITALO-ALBANESI.

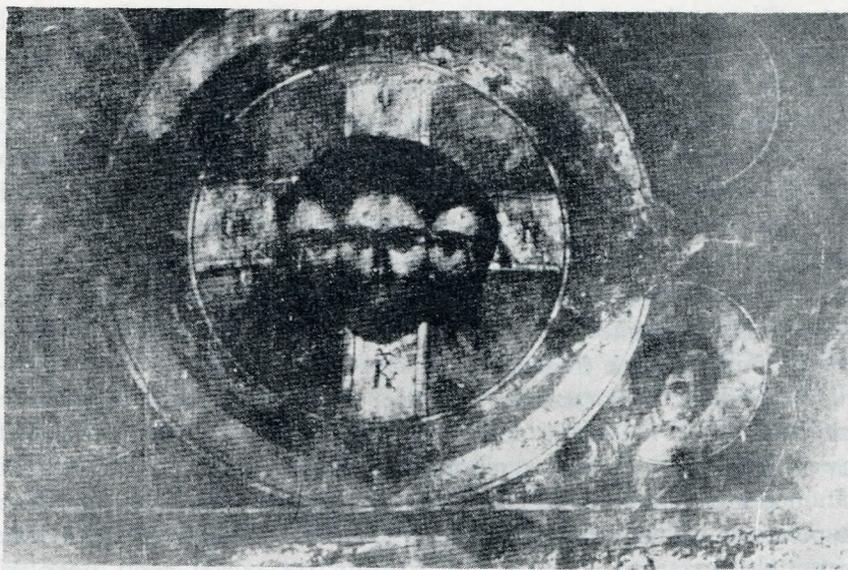
L'Albania ortodossa ha dato, dunque, un contributo notevole all'evolversi dell'arte musicale religiosa nel mondo bizantino. Ma, accanto alla musica d'arte, alla musica dotta che si coltivava nelle grandi scuole di Bisanzio e accanto alla musica più propriamente popolare di ogni tipo, doveva esistere in Albania al sec. XV e per qualche secolo ancora, un altro tipo di canto liturgico a sfondo popolareggiante e tradizionale, che si tramandava oralmente, senza alcuna tradizione scritta. Questo stato di cose ci sembra venga ben documentato dalla tradizione musicale liturgica degli italo-albanesi rimasti legati all'Ortodossia albanese.

Forse non a molti è noto, infatti, che il canto liturgico delle Chiese di rito bizantino italo-albanesi dell'Italia meridionale e della Sicilia, non si identifica con il canto liturgico bizantino dei testi stampati in Grecia e altrove, ma costituisce un patrimonio artistico a sé stante.

Questa tradizione musicale viene ancora lodevolmente mantenuta in vita nelle comunità della Sicilia, almeno in buona parte.

È quasi scomparsa in Calabria, ma solo in questi ultimi anni, causa il giovane clero proveniente dai collegi romani e privo di una vera formazione liturgico-musicale. Una seconda ragione, del resto collegata alla prima, è appunto il fatto increscioso della perdita in Calabria dell'Istituto Corsini, scuola superiore laico-ecclesiastica, che costituiva un coefficiente altissimo alla conservazione di tutte le tradizioni locali e all'affiatamento tra il clero e il laicato locale. Un terzo, non ultimo motivo, è un processo continuo di « latinizzazione » che fa consistere il « rito greco » in un modo diverso di dire la « messa » e magari su un « altare greco » e dietro una « iconostasi greca », senza avvertire più la necessità di una vita spirituale orien-

(8) Vi è per lui anche grande copia di innografia liturgica, in gran parte inedita.



Shelcan (Albania meridionale). Chiesa di S. Nicola. *Affresco del pittore Onofrio raffigurante Cristo in tre figure diverse.*



Valësh (Albania meridionale). Chiesa di S. Parasceve. *Affresco raffigurante un profeta.*

tale e con l'abbandono di tutte le tradizioni che la manifestano. Spesso il clero, staccato dal laicato locale, viene qualche volta affiancato da laici d'importazione, cioè non albanesi, che non sentono le tradizioni orientali se non come folklore e per diletterismo. Tutte queste ragioni e altre ancora hanno fatto perdere al canto liturgico l'importanza che esso ha nella genuina tradizione ortodossa e chi ha pagato per prima questo stato di cose, è la tradizione musicale locale.

I canti liturgici italo-albanesi, sia di Calabria che di Sicilia, presentano un triplice aspetto: alcuni sono molto simili, quasi si identificano, alla comune tradizione musicale bizantina scritta; sono, quindi, di evidente importazione orientale, conservati integri da molti e molti secoli. E il fatto si spiega da sé. Una seconda parte di questi canti sono di provenienza meridionale italiana, influenza di questi cinquecento anni trascorsi in Italia. Osservando la musica popolare napoletana, calabrese o siciliana del 1600-700 ci si accorge delle parentele fin troppo strette che corrono tra questi canti popolari meridionali e certi nostri canti liturgici. Una terza categoria dei nostri canti liturgici non ha nulla da spartire né con la musica dell'Italia meridionale, né propriamente con il canto bizantino d'arte. La sua « aria » però tipicamente orientale, della musica orientale conserva le basi più caratterizzanti. Anche dalla conservazione degli ᾠδαί (modi) e lo sviluppo delle melodie, balza evidente la loro origine per chi non è digiuno di questa tematica. È chiaro che, sia questi canti, sia quelli che si identificano con la musica bizantina dotta, provengono dall'Albania, portati con le emigrazioni del sec. XV-XVI.

Per la storia dell'arte musicale albanese, questi canti, soprattutto, rivestono grande importanza. Sia pure con la necessaria evoluzione che ci sarà stata e le varie influenze, del resto distinguibili, l'esistenza di questi canti dimostra che in Albania, nell'Albania Ortodossa, al sec. XV esisteva una tradizione musicale liturgica che non si identificava con la musica dotta bizantina, ma le due coesistevano l'una accanto all'altra: questa proveniente dalle grandi scuole ed eseguibile (potremmo dire decifrabile a causa del sistema grafico), da pochi specialisti, l'altra assai più diffusa nelle chiese più povere.

Studi di un qualsiasi livello culturale serio sui canti liturgici tradizionali sia di Calabria che di Sicilia non sono mai stati fatti.

Piccole iniziative di questo genere sono state prese nella prima decade di questo secolo dal dotto musicologo benedettino P. Ugo Gaisser, allora rettore del Collegio greco di S. Atanasio in Roma. Su questi canti pubblicò un dotto articolo su « Rassegna Gregoriana »

fasc. 9-10 del 1905. Ma più che affrontare la questione, l'intento del Gaisser fu quello di spingere allo studio del problema. In seguito egli visitò le comunità italo-albanesi e trascrisse gran parte dei canti. Ma questo manoscritto è andato perduto. Anche in un'altra sua pubblicazione il Gaisser accenna ai canti italo-albanesi: « Les Heirmoi de Pâques dans l'office grec ». Roma ed. della Propaganda, 1905. Ma anche qui si tratta di cenni.

Il P. Lorenzo Tardo, Jeromonaco del Monastero greco di Grottaferrata, nel suo studio: « L'Antica Melurgia Bizantina » Tip. San Nilo, Grottaferrata, 1938, dedica ai canti italo-albanesi (quasi solo a quelli della Sicilia) un lungo capitolo nelle pp. 110-129 e dal titolo: « Canti liturgici bizantini delle colonie greco-albanesi d'Italia ». Ma anche questo studio è tutt'altro che completo e soddisfacente.

Si tratta quasi sempre di semplici asserzioni di entusiasmo — lui era italo-albanese di Contessa Entellina — e di buona volontà, ma nulla più di questo. Il Tardo non conosceva la tradizione calabro-albanese (non per questo gli imputiamo a colpa questa non conoscenza, tutt'al più la colpa sarebbe dei calabro-albanesi) e conosceva assai superficialmente la musica bizantina vivente nel Patriarcato Ecumenico e in Grecia, la sua storia e la sua evoluzione, contro cui, soprattutto negli ultimi anni della sua attività, il P. Tardo nutriva troppi pregiudizi ingiustificati. Ora, senza queste conoscenze noi non pensiamo si possano compiere studi oggettivi e validi sul canto ecclesiastico italo-albanese.

Qui dobbiamo, però, non tacere le grandi benemerenze che il P. Tardo ha avuto per far conoscere questi canti. Egli tenne con la scuola della Badia vari concerti di musica « bizantina » in Italia, accolti con grande favore sia dal pubblico sia dalla cultura musicale italiana. In questi concerti non mancava mai la parte siculo-albanese, che egli presentava come musica « bizantina » pura. Di tutto ciò gli italo-albanesi non possono avere per lui che ammirazione e gratitudine, per aver fatto conoscere questo nostro patrimonio artistico.

Ma la Badia di Grottaferrata ha anche un'altra benemeranza per i canti siculo-albanesi: il P. Gregorio Stassi, anche lui Jeromonaco della Badia e nativo di Piana degli Albanesi, con vari collaboratori aveva trascritto una ricca raccolta di questi canti, di cui molti caduti in disuso, dimenticati. La collezione manoscritta del P. Stassi riveste grande importanza per la storia di questi canti. Essa è conservata nella Badia. Io ebbi occasione di studiarla molte volte (9).

(9) La Badia greca di Grottaferrata è strettamente legata alla vita reli-

Una edizione in litografia di buona parte dei canti siculo-albanesi è stata fatta da Francesco Falsone. Si tratta di un bel volume di 342 pp., esclusi gli indici. Le prime cento pagine del volume sono dedicate allo studio di questi canti. È uno studio dal titolo: « La musica greca antica nei canti ecclesiastici greco-siculi ». E questo titolo del tema ci dice già lo svolgimento. Il Falsone fa veramente sfoggio di cultura greca classica, manifestando sull'argomento una capacità veramente rispettabile. E fin qui tutto bene. Ma il Falsone vuole sostanzialmente sostenere che i canti greco-siculi (e vale lo stesso discorso per i canti greco-calabri) si identifichino con i canti dei greci del periodo classico precristiano! Francamente è troppo. È stata male interpretata la tesi del Gaisser. Questi ha sostenuto che nei canti italo-greci vi sono vari elementi che ricordano il periodo classico (10). E qui io sono d'accordo. Ma questa è del tutto altra cosa. Stiamo attenti a non esagerare!

E lo stesso giudizio dobbiamo dare sulle opinioni del P. L. Tardo, il quale non si riferiva all'epoca classica, ma a quella bizantina. Per lui la tradizione musicale vivente bizantina del Patriarcato Ecumenico e della Grecia era rovinata e sostanzialmente diversa da quella veramente bizantina antica. Mentre la tradizione vivente italo-albanese riferisce sostanzialmente la vera tradizione bizantina. Non dividiamo queste tesi, perché ci sembrano assurde (11).

I canti calabro-albanesi hanno avuto sorte assai peggiore in confronto di quelli dei fratelli della Sicilia, che vanno elogiati per questo senza riserve. A parte la raccolta manoscritta del Gaisser, di cui si è perduta la traccia, una breve raccolta manoscritta, in note bizantine ma assai manchevoli, fu fatta nel 1916 a Frascineto da

giosa degli italo-albanesi e la sua importanza per i nostri paesi è enorme. Anche se l'origine delle istituzioni è diversa, tuttavia la storia successiva ha talmente collegato le due diocesi italo-albanesi di Piana e di Lungro con la celebre Badia, che difficilmente si riuscirebbe a comprendere quelle senza questa. Gli italo-albanesi dovrebbero compiere ogni sforzo per mantenere alto il prestigio della Badia e questa dovrebbe essere sempre più e meglio il centro culturale e spirituale degli italo-albanesi.

(10) Ma questo si deve dire, e per tanti ragioni, anche e soprattutto per la musica greca contemporanea.

(11) Qui mi riferisco non tanto al capitolo sulla musica italo-albanese già indicato e dove le sue opinioni sono confuse e spesso contraddittorie, ma a ciò che il P. Tardo sosteneva comunemente. Io che scrivo fui suo alunno e collaboratore per molti anni, certamente il suo primo collaboratore e lo conoscevo troppo bene. Ho di lui tanti ricordi e tanta gratitudine, ma non sono mai stato d'accordo su alcune sue opinioni.

Francesco Giordano, allora alunno del collegio greco. Il manoscritto è costituito da un quaderno di sessantotto pagine, non tutte piene, e porta il titolo: « Gli otto ᾠχοὶ in uso nelle Calabrie secondo la tradizione del collegio di S. Adriano ». Il manoscritto è conservato da me. Una raccolta sistematica e quasi completa (tenendo presente il tempo in cui veniva fatta) fu da me iniziata nel 1930. Trascrissi i canti sotto dettatura del farmacista Domenico Braile di Frascineto, grande cantore, certamente uno dei migliori di tutta la storia italo-albanese. Come pure a Lungro dall'allora arciprete Pietro Bavasso. Braile mi diceva essere lui l'unico sacerdote che sapesse bene veramente tutto e cantasse bene, e poi a Plataci dal farmacista Carlo Brunetti, erede e nipote dell'arciprete Demetrio Chidichimo, anche egli ottimo conoscitore. Tralascio di citare molti altri nomi, avendo messo i canti a confronto con le tradizioni di tutti i paesi dove un sacerdote o un laico della tradizione dell'Istituto Corsini era ancora in vita. Il manoscritto di questa vasta raccolta è conservato da me.

Per il resto, come già dicevamo più sopra, la tradizione in Calabria è morta da alcuni anni per trascuratezza. Rimane qua e là qualche canto, abbandonato alla mercé di qualche brav'uomo e piuttosto, quindi, deformato.

Questo lo stato delle pubblicazioni e delle raccolte manoscritte. Di fronte a chi considera questi canti la quintessenza della musica greca classica, oppure la quintessenza di quella bizantina, quale la nostra opinione? Abbiamo già detto che in Calabria come in Sicilia ci sono canti con una indubbia parentela, anzi spesso si identificano, con i canti della tradizione greca scritta e vivente. Trattandosi di aree diverse e della tradizione soltanto orale calabro-sicula, è prova evidente della genuinità che questa si identifichi con quella scritta della Grecia, ma dimostra anche che, salvo eccezioni, il termine di paragone della genuinità della tradizione italo-albanese non può non essere quella greca scritta. E proprio perché è scritta e tramandata da grandi Chiese organizzate e vere scuole musicali senza alcuna interruzione. Altri canti sentono fortemente l'influenza dell'Italia meridionale.

Tutto il resto — ed è la parte maggiore — fa gruppo a sé. Qual è la sua origine? Noi appunto pensiamo che si tratti di patrimonio musicale albanese, proveniente cioè dall'Albania e portato in Italia con l'emigrazione. Non è la musica dotta delle grandi cattedrali, ma un canto popolareggiante tramandato oralmente nelle piccole borgate.

L'errore in cui cadono molti è quello di pensare che al secolo XV e nei secoli precedenti, in tutta l'area ortodossa orientale si eseguissero gli stessi canti liturgici e che l'ultima chiesetta dell'ultima borgata dell'Albania o del Peloponneso cantasse le stesse melodie della cattedrale di Costantinopoli. Tutte storie senza senso.

L'unificazione del canto sacro avviene assai tardi — pensiamo nel 1800 almeno parzialmente — e con la diffusione della stampa e quindi del libro. La diffusione delle grammatiche di musica, la pubblicazione e la diffusione del testo musicale del Metropolita Crisanto di Durazzo miravano proprio a questo.

Ricordare a memoria, senza alcun testo scritto, l'immenso patrimonio innografico e musicale della Chiesa bizantina non era di tutti, ma era una branca della cultura come tante altre. Quando qualcuno mostrava ingegno particolare faceva carriera nei grandi ambienti. È il caso del Kukulis. Nei piccoli ambienti dove la quasi totalità era analfabeta . . . ci si arrangiava. Venivano così a formarsi tradizioni locali con un patrimonio artistico popolareggiante e costituite da reminescenze classiche (perché no?) e bizantine e di altre provenienze le più impensate. Che i reduci delle imprese di Alessandro Magno avessero importato in Macedonia dei canti persiani è la cosa più naturale di questo mondo. Forse oggi non avviene lo stesso, nonostante la cultura, i nazionalismi, i libri stampati, la lotta all'analfabetismo ecc.? Certamente tutto è ricevuto e trasformato dal gusto degli ambienti in cui questi incontri artistico-culturali avvenivano.

Nella stragrande parte dei canti italo-albanesi l'Ottooeco si riduce a poche frasi musicali, senza ritmi di nessun genere, si applicano inni dai ritmi più svariati, senza tenere alcun conto di questi. Basterebbe questo per dimostrare che questi canti nulla hanno da spartire con la vera tradizione bizantina, intendo dire quella scritta. Come si fa a cantare con la stessa frase o lo stesso ritmo musicale un salmo come Κύριε ἐκέκραξα πρὸς σὲ εἰσάκουσόν μου e Κύριε ἡ ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις περιπεσοῦσα γυνή? oppure Φωνὴ Κυρίου ἐπὶ τῶν ὑδάτων?

Non sono cose serie. Non dobbiamo farci prendere dal fanatismo e sostenere cose assurde. Nella musica bizantina scritta il ritmo musicale corrisponde esattamente al ritmo poetico dell'inno. Ed è proprio questo il metro della verità. Noi abbiamo alcuni canti di questo tipo e sono certamente i più pregevoli.

Ci accorgiamo anche che i canti più comuni, conosciuti e cantati dalla massa, sono i più corrotti, mentre i canti tramandati da ambienti più ristretti sono i meglio conservati. E anche questo porta acqua

Noi sosteniamo, perciò, che non si deve, generalmente, confondere i nostri canti con la musica bizantina scritta, quella dei grandi maestri e delle grandi cattedrali, salvo quando i due tipi di melodia si identificano. Facile a ricordare a memoria un piccolo numero di melodie universali. Per quanto riguarda il resto, si tratta del patrimonio delle chiese « povere ». Comunque è un patrimonio nostro, albanese, delle Chiese ortodosse d'Albania, che bisogna valorizzare e tenere in piedi ad ogni costo. Trovandomi in Jugoslavia, in zone prossime all'Albania, in alcune chiese ortodosse serbe, macedoni e montenegrine (almeno oggi) io ho ascoltato di domenica nell'ufficio dell'Aurora a cui ho partecipato, canti assai simili ai nostri. In un monastero cantavano delle suore, che m'invitarono a cantare. Eseguii in lingua greca un canto della Calabria, che esse giudicarono « come i loro canti ». Poi cantai il Δόξα degli Ἄγιοι in musica bizantina. Le suore furono felici. Chiesi se avessero scritto i loro canti. Mi risposero di no. Tradizione orale. Ma aggiunsero che poter ascoltare la musica di Costantinopoli rendeva felici tutti, per loro significava grande festa. Questo fatto mi confermò ancora più nella mia tesi.

I nostri canti tradizionali debbono essere mantenuti non solo perché rappresentano un patrimonio artistico della nostra Madre patria d'origine, ma anche perché sono di enorme utilità per lo studio sia della musica greca classica, di cui conservano indubbi elementi, sia di quella bizantina. In ogni musica, in ogni canto, infatti, attraverso i secoli, avviene un'evoluzione, anche senza accorgersi.

Nella Δοξολογία che si canta, o meglio si cantava, in Calabria, si riscontrano tutti gli elementi e la maestosità dell'antico canto Dorico della Grecia classica. E pensare che i greci del periodo classico — lo dicono gli scrittori — cantavano l'inno di ringraziamento agli dei « nel modo dorico ». E in Calabria come in Sicilia la Δοξολογία si canta in un modo musicale unico e non negli otto modi. Ciò mi ha sempre fatto molto riflettere.

Terminiamo qui con questi esempi, poche cose. Il nostro è solo un breve articolo non uno studio vero. Un breve articolo che vuol dire all'Albania, alla Chiesa Ortodossa dell'Albania, che noi, suoi figli, conserviamo ancora un suo patrimonio artistico antico, autenticamente albanese e di cui siamo gelosi custodi. Ma vuol dire anche agli italo-albanesi la necessità della custodia gelosa di questo patrimonio artistico.

Giuseppe Ferrari