



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Dottorato di Ricerca in “Musica e Spettacolo”
Curriculum Musica XXIX ciclo

Pratiche liturgico-musicali dei copti ortodossi
Il caso della Chiesa di San Giorgio Megalomartire a Roma

Candidata
Maria Rizzuto

Tutor
Girolamo Garofalo

Co-tutor
Serena Facci

*A Rob Raph
che continua a risuonare
tra terra e cielo*

INDICE

PREMESSA, p. 4

PARTE PRIMA

IL CRISTIANESIMO COPTO: UNO SGUARDO D'INSIEME

1. Coordinate storico-culturali, p. 11

1.1. Genesi, diffusione e “rinascita”, p. 11

1.2. Il nuovo “spazio” della Chiesa copta: le comunità della diaspora, p. 16

1.2.1. Le comunità della diaspora copta in Italia, p. 19

1.2.2. Le chiese copto-ortodosse di Roma, p. 21

1.3. Il “tempo” dei copti: l’Era dei Martiri, p. 24

1.3.1. Il calendario liturgico della Chiesa copta, p. 26

1.4. Le lingue della Chiesa copta, p. 28

2. Il canto liturgico copto: studi, ricerche e trasmissione, p. 32

2.1. Ricognizione storico-bibliografica sul canto copto fino al Novecento, p. 32

2.2. Ragheb Moftah e la nuova fase di studi, p. 36

2.3. Attuali linee di ricerca in prospettiva etnomusicologica, p. 39

2.4. La trasmissione del canto liturgico nella città del Cairo, p. 41

2.4.1. I *mu'allimūn*, p. 43

2.4.2. Il Collegio Clericale, p. 48

2.4.3. L'Istituto Didymos: la scuola dei cantori ciechi, p. 49

2.4.4. L'Istituto Superiore di Studi Copti, p. 50

2.5. La notazione tradizionale del canto copto, p. 52

3. Simbologia, funzioni e generi del canto liturgico e paraliturgico, p. 54

3.1. Valori simbolici, p. 54

3.2. Funzioni socioantropologiche, p. 55

3.3. Generi musicali, p. 58

3.3.1. *Alḥān*: stili esecutivi e stili melodici, p. 58

3.3.2. *Madā'ḥ*, p. 63

3.3.3. *Taratīl* o *taranīm*, p. 65

3.4. Dinamiche di interazione tra i generi musicali, p. 65

PARTE SECONDA

L'INDAGINE PRESSO LA CHIESA DI SAN GIORGIO MEGALOMARTIRE A ROMA

1. Riflessioni sul plurilinguismo rituale nella diaspora “romana”, p. 68

1.1. La Divina Liturgia: articolazione formale, p. 77

1.2. I canti della Divina Liturgia, p. 80	
1.2.1. <i>Kyrie eleison, yā Rab irham</i> , Signore Pietà, p. 81	
1.2.2. <i>Hiten ni epresvia</i> : individualità e collettività tra terra e cielo, p. 86	
1.2.3. <i>Aghios</i> , p. 91	
1.2.4. Cantillazione del Vangelo, p. 94	
1.2.5. La partecipazione ai Santi Misteri: il “Canto del salmo 150”, p. 94	
2. La trasmissione del sapere liturgico-musicale, p. 100	
2.1. Lo spazio sonoro della chiesa fra celebrazioni liturgiche e pratiche di apprendimento, p. 100	
2.2. I maestri di canto, p. 108	
2.3. Ascoltare, guardare, imparare: i bambini-cantori, p. 112	
3. Riti e canti dalla Domenica delle Palme alla Pasqua, p. 120	
3.1. Il calendario rituale, p. 122	
3.2. La Domenica delle Palme: tre riti di transizione, p. 124	
3.3. Il sistema musicale della <i>Baskha</i> : un modello analitico, p. 129	
3.4. Applicazione del modello all’Ora Sesta del Venerdì Santo, p. 134	
3.4.1. Modulo 1: VecchioTestamento, p. 134	
3.4.2. Modulo 2: <i>Thok te ti gom</i> , p. 135	
3.4.3. Modulo 3: I canti delle prime solenni incensazioni, p. 140	
3.4.4. Modulo 4: <i>Ti-epistole</i> e <i>Apòstolos</i> , p. 145	
3.4.5. Modulo 5: <i>Tropària</i> e <i>Theotokia</i> dell’Ora Sesta, p. 146	
3.4.6. Modulo 6: <i>O monoghenis</i> e <i>Trisàghion</i> , p. 147	
3.4.7. Modulo 7: Salmo di Davide, p. 149	
3.4.8. Modulo 8: Vangeli, p. 150	
3.4.9. Modulo 9: <i>Tarh</i> , p. 151	
3.4.10. Modulo10: Litania di Intercessione e conclusione della preghiera, p. 154	
3.4.11. Modulo 11: <i>Aripamèvi</i> o il “Canto del Buon ladrone”, p. 154	
3.5. Ora Dodicesima del Venerdì Santo: la sepoltura del Cristo e il canto <i>Gholghòtha</i> , p. 159	
3.6. La Resurrezione: il <i>Christòs Anesti</i> , p. 160	
CONCLUSIONI E PROSPETTIVE, p. 164	
INVENTARIO DEI RILEVAMENTI EFFETTUATI NEL CORSO DELL’INDAGINE, p. 167	
ELENCO DEI FILMATI ALLEGATI, p. 173	
BIBLIOGRAFIA, p. 174	
SITOGRAFIA, p. 190	

PREMESSA

L'idea di questo lavoro nasce da una ricerca condotta nel 2013 sulla Settimana Santa copta-ortodossa a Roma presso la chiesa di San Giorgio Megalomartire. La ricerca era finalizzata a raccogliere dati in vista della partecipazione a una giornata di studi dal titolo *Voce e suono della preghiera* organizzata da Girolamo Garofalo presso la fondazione Giorgio Cini di Venezia (3 dicembre 2013). Dal 26 aprile al 5 maggio realizzai pertanto la documentazione audiovisiva e fotografica completa dell'intero ciclo rituale: dal Sabato di Lazzaro alla Pasqua. In quei dieci giorni potei assistere a svariate ufficiature e liturgie, celebrate quotidianamente in forme sempre diverse, tutte di considerevole durata e ampiamente partecipate da centinaia di fedeli, riuscendo ad acquisire un materiale documentario estremamente ampio e interessante. Quest'esperienza mi consentì di scoprire una comunità in diaspora fortemente radicata in Italia, gelosa depositaria di una tradizione liturgico-musicale ritenuta millenaria, nonché di familiarizzare con persone costrette a emigrare dalla propria Patria egiziana, ma comunque pronte ad accogliere con generosa disponibilità chiunque intendesse accostarsi con onesto interesse alla loro cultura.

Così, tra gli alti palazzi vicino alla fermata della metropolitana "Monti Tiburtini", in una zona quasi labirintica, varcando quotidianamente la soglia della chiesa copta di San Giorgio Megalomartire, sono stata proiettata in una realtà ricchissima e per molti aspetti affine a quella che avrei potuto trovare in una chiesa del Cairo. In quello spazio ho potuto condividere intensamente le manifestazioni sociali, liturgiche e musicali vissute con straordinaria partecipazione dalle centinaia di fedeli che frequentavano – e continuano a frequentare – quella chiesa, osservando un microcosmo perfettamente compiuto, in cui sacerdoti e fedeli riescono, se pure in terra straniera, a preservare con tenacia la propria identità culturale e religiosa. Il fatto assume valenze ancora più significative e toccanti, poiché questa realtà si concretizza in un momento storico in cui, nella madrepatria, il popolo egiziano vive tragici momenti e la comunità copta, in particolare, subisce un nuovo martirio. Da quel primo rilevamento si è avviata l'indagine qui presentata, collocabile nell'ambito di un più ampio interesse che negli

ultimi anni si è andato sviluppando intorno alle pratiche musicali religiose delle comunità migranti in Italia e, nel caso del mio contributo, con particolare riferimento al Vicino Oriente cristiano.

Il canto liturgico copto non è mai stato oggetto di una generale sistematizzazione. Gli studiosi che dall'inizio del Novecento se ne sono occupati hanno difatti preso in esame singoli riti (Divina Liturgia e Salmodia) e solo di recente è stato studiato il genere musicale paraliturgico dei *taratīl* (o *taranīm*) nella diaspora canadese. Le pratiche liturgico-musicali della diaspora copta costituiscono invece una tematica innovativa nel panorama etnomusicologico internazionale, poiché il *focus* degli studi sinora condotti ha riguardato – per quanto a mia conoscenza – esclusivamente l'Egitto. Nelle comunità copte in diaspora si sviluppano tuttavia dinamiche complesse che, da un lato, sono affini a quelle egiziane, ponendosi in continuità con la madrepatria, dall'altro, presentano invece aspetti specifici di adattamento locale, ponendo necessariamente svariate nuove problematiche, anche concernenti i rapporti con la Chiesa centrale.

Grazie all'accoglienza e alla disponibilità del vescovo Barnaba el-Soryany ho potuto gradualmente conoscere, non senza difficoltà, una realtà socioculturale fortemente strutturata. La comunità copto-ortodossa di Roma, grazie alla partecipazione dei suoi maggiori rappresentanti ecclesiastici alle iniziative promosse da papa Francesco per favorire il dialogo ecumenico, interagisce in modo attivo con la Chiesa di Roma, pur conservando una marcata identità copta. I copti che vivono a Roma mantengono strettissimi legami con le proprie famiglie rimaste in Egitto e con la madrepatria nel suo complesso. Questo legame è tramandato ai figli nati in Italia che sono copti a tutti gli effetti, tanto quanto i loro genitori: dunque egiziani ed egiziani cristiani.

Per essere accettata dalla comunità copta di Roma, e per potere muovermi liberamente all'interno dello spazio rituale, ho condotto una prolungata ricerca sul campo, durante la quale ho osservato molti riti celebrati in diversi momenti del calendario liturgico copto, concentrandomi soprattutto sulla Settimana Santa che ho documentato nella stessa chiesa per tre anni (2013, 2014 e 2016). Nel 2015, anno in cui ho vissuto a Roma studiando lingua copta presso il Pontificio Istituto Orientale, ho potuto partecipare con assiduità alle attività della chiesa di San Giorgio Megalomartire. Quello stesso anno, per la Settimana Santa, mi sono però spostata in Sicilia, più precisamente a Catania, così da documentare gli stessi riti in una comunità nascente, composta da rifugiati religiosi.

Il 2015 è stato anche l'anno in cui, grazie al permesso del vescovo Barnaba el-Soryany, ho potuto fare un passo ulteriore nelle indagini, partecipando anche alle lezioni di canto che, a differenza dei riti, costituiscono momenti privati della comunità. Durante queste lezioni i maestri insegnano ai bambini, attraverso la pratica musicale, a “essere copti”. Molte delle mie riflessioni su quello che ho definito “plurilinguismo rituale”, qui delineate soprattutto nel primo capitolo della seconda parte, sono nate proprio durante le lezioni impartite ai più piccoli.

In questo contesto ho svolto la mia ricerca che, per la natura dell'oggetto mai indagato prima in Europa e in Italia, ha dovuto necessariamente essere multidisciplinare. La ricerca sul campo ha fatto sì che io abbia potuto immergermi nei canti sino quasi ad assorbirli. Grazie a questo ho potuto condurre un lavoro di segmentazione che mi ha consentito di porre le basi per una sistematizzazione del rito che scandisce ogni giorno della Settimana Santa: la *Baskha*.

Studiare la tradizione liturgico-musicale copta mi ha consentito di occuparmi di musica mettendo a frutto le mie pregresse conoscenze linguistiche e storico-religiose. Senza questi strumenti di base non sarebbe stato infatti possibile condurre la presente indagine. La tradizione musicale copta è orale, ma i testi in greco, copto e arabo si tramandano per mezzo della scrittura. Per comprendere le relazioni che intercorrono fra il livello testuale e quello musicale è pertanto fondamentale la comprensione delle lingue implicate, oltre naturalmente alla conoscenza del sistema liturgico e del quadro storico generale. Solo grazie a questo insieme di competenze è stato possibile analizzare i riti nella loro multidimensionalità.

La dissertazione è strutturata in due parti, ciascuna delle quali articolata in tre capitoli. La prima parte presenta le coordinate storiche della cultura e della musica copte. Il primo capitolo fornisce un'introduzione al cristianesimo copto: a partire dalla definizione del tempo e dello spazio della Chiesa egiziana, per passare a quanto si osserva nelle comunità sparse in Italia e approdare infine a quelle presenti a Roma. È inoltre introdotta, secondo una prospettiva diacronica, la questione del “plurilinguismo rituale”, poi sviluppata nella seconda parte con specifico riferimento al contesto romano. Il secondo capitolo prende in esame la letteratura disponibile relativa al canto liturgico copto, le forme di trasmissione dei saperi liturgico-musicali e le istituzioni preposte, quale strumento della Chiesa volto all'affermazione, tutela e trasmissione dell'identità copta in Egitto: aspetti essenziali a comprendere le funzioni del canto in diaspora rispetto al legame simbolico che si instaura con la madrepatria. Il terzo

capitolo prende in esame i repertori liturgici e paraliturgici dai punti di vista simbolico, funzionale e strutturale, in modo da fornire le cognizioni necessarie alla lettura dei capitoli seguenti.

La seconda parte propone riflessioni relative ad alcuni aspetti fondamentali della cultura copta emersi dalle indagini condotte presso la chiesa di San Giorgio Megalomartire a Roma. Nel primo capitolo si riprende la questione del “plurilinguismo rituale” e del rapporto che intrattiene con la musica attraverso esempi rilevati nelle chiese copte romane. Si tratta di un tema centrale nella cultura copta che non è stato, tuttavia, finora oggetto di studi specifici. Il secondo capitolo prende in esame il processo di trasmissione del sapere liturgico-musicale, i suoi agenti e il sistema valoriale a esso collegato presso la chiesa copta di San Giorgio Megalomartire. Queste dinamiche si riflettono nello spazio sonoro della chiesa che, da luogo rituale, diventa spazio deputato all’apprendimento. Il terzo capitolo analizza quindi, attraverso un modello da me appositamente elaborato, i repertori della Settimana Santa essenzialmente raggruppati nel macrorito della *Baskha*. Ho segmentato il *continuum* sonoro di un’unità rituale, rappresentata dall’Ora Sesta del Venerdì Santo, in sotto-unità che ho definito “moduli”, al fine di ricavarne uno schema applicabile a tutte le celebrazioni affini che scandiscono i giorni della Settimana Santa, dal pomeriggio della Domenica delle Palme a quello del Venerdì Santo, accompagnando l’analisi testuale e musicale con il riferimento alla documentazione filmata di ciascun modulo. Il lavoro si conclude con delle sintetiche annotazioni intese a porre in evidenza i principali snodi analitici via via delineati, suggerendo alcune possibili prospettive di ampliamento e approfondimento delle tematiche trattate. Ho infine ritenuto opportuno fornire un inventario dei rilevamenti effettuati nel corso dell’indagine e un elenco dei filmati specificamente utilizzati a scopo d’analisi.

Numerosi debiti ho contratto negli anni in cui si sono svolti la ricerca e la stesura della mia tesi di dottorato. Desidero anzitutto ringraziare il vescovo Barnaba el-Soryany che mi ha accolta nella sua diocesi con amorevole attenzione, guidandomi e garantendomi la possibilità di svolgere questa ricerca nei suoi multiformi aspetti. Ringrazio le persone che compongono la comunità della chiesa di San Giorgio Megalomartire che mi hanno accolta supportata e sopportata per ben tre anni. La mia gratitudine va, innanzitutto, al vicario *abūna* Thaoufilos el-Soriani il quale, sin da primo giorno è stato fondamentale per la ricerca, accogliendomi con entusiasmo, gratitudine e permettendomi di apprendere molte delle coordinate culturali copte che si sono rivelate

fondamentali per la ricerca. Ringrazio i maestri di canto di questa chiesa: George Samwaeil, Kerolos Haroun, Mina Awad e Marc Antonio Altamura per la disponibilità con cui mi hanno accolto durante le lezioni di canto. Ringrazio tutti i bambini e le bambine, allievi delle classi di canto per l'entusiasmo e il rispetto dimostratomi durante la ricerca. Li ringrazio per la dolcezza dei loro sguardi e per l'amore che ha contrassegnato l'interazione nei miei confronti, ciò ha dato sfumature uniche e toccanti alla mia ricerca sul campo. Ringrazio tutti i diaconi-cantori, che con pazienza hanno accolto la mia telecamera e mi hanno sempre aiutata rispondendo a ogni domanda e curiosità. Ringrazio le catechiste, in particolare Teresa Mikhail che mi ha guidata nella scoperta della dimensione catechetica copta e nell'interazione con le donne della comunità. Ringrazio Ayub Abdel Malek, ingegnere membro della comunità e sincero amico, mio continuo confronto durante la ricerca e autore delle piantine della chiesa di San Giorgio Megalomartire utilizzate nella tesi. Ringrazio ogni membro della comunità di questa chiesa che con rispetto e attenzione mi ha permesso di documentare la propria vita ecclesiale.

Ringrazio tutti i sacerdoti copto-ortodossi presenti a Roma. Un ringraziamento particolare va ad *abūna* Pola, sacerdote preposto alle comunità di recente formazione strutturate intorno alla chiesa copta di Catania. Un ringraziamento particolare va alla catechista e amica Irene Bassily e alla comunità della chiesa di San Giorgio e Sant'Antonio al Cairo guidata da suo padre, *abūna* Antonios Riad Bassily rimasto ferito durante un'esplosione proprio nella sua chiesa, Irene è stata il mio contatto quotidiano con l'Egitto. Ringrazio *abūna* Danyel per le sue importanti spiegazioni liturgistiche. Ringrazio i fedeli delle altre chiese romane i quali, nonostante mi conoscessero meno rispetto a quelli appartenenti alla comunità di San Giorgio Megalomartire, sono stati sempre inclusivi e accoglienti. Ringrazio Patrizia Spallino poiché grazie a lei e in particolare grazie a sua cugina, Annalisa Calì sposata con Ibrahim Salāma Salāma, membri della comunità copta di Roma, sono entrata in contatto con il Vescovo.

Ringrazio docenti e colleghi che operano nell'ambito del gruppo di ricerca etnomusicologico dell'Università di Palermo: i professori Sergio Bonanzinga e Girolamo Garofalo per le indicazioni, il confronto e il supporto sempre dimostratomi e i dottori Giuseppe Giordano, Emanuele Tumminello, Simona d'Agostino. Al professore Bonanzinga devo un ringraziamento particolare per avermi sostenuta sul piano personale e scientifico in questi anni di dottorato, offrendomi costantemente il conforto

del suo suo rigore metodologico e dei suoi innumerevoli suggerimenti. Voglio, inoltre, ringraziarlo per l'attribuzione di un contratto nell'ambito del Prin "Processi di trasformazione delle musiche di tradizione orale" che mi ha permesso di condurre, parallelamente al dottorato, una ricerca del tutto innovativa sulle chiese ortodosse sia calcedonesi sia pre-calcedonesi in Sicilia (cfr. Rizzuto 2015 e 2017 e 2017b). Ringrazio Francesca Chimento, per la paziente revisione di questo lavoro.

Un altro importante ringraziamento va al gruppo di ricerca "Musica, festa e rito" coordinato dal professor Giorgio Adamo, guidato dalla professoressa Serena Facci e costituito dai dottori di ricerca Vanna Cupri e Alessandro Cosentino. Li ringrazio per avermi permesso di partecipare con affetto al loro mondo romano e per ogni conversazione, confronto, stimolo emerso dall'interazione costante avvenuta in questi anni. In particolare ringrazio Serena Facci per la generosità con cui logisticamente mi ha accolta nella Capitale, per i momenti di ricerca condotti insieme e per l'intensità dello scambio nelle notti "sacre". Ringrazio il coordinatore del collegio dottorale Emanuele Senici e i professori Giovanni Giuriati (Università "Sapienza") e Anna Tedesco (Università di Palermo) per la costante attenzione con cui hanno seguito le mie vicende umane e professionali.

Un ringraziamento devo anche ai revisori della mia dissertazione, i professori Giorgio Adamo e Fulvia Caruso, per i preziosi suggerimenti scaturiti dalla loro lettura.

Ringrazio padre Luisier, mio professore di lingua copta e di storia della Chiesa di Alessandria presso il Pontificio Istituto Orientale, per le sue preziose indicazioni e la stima sempre dimostratami.

Ringrazio papa Jani Pecoraro, vicario dell'Eparchia di Piana degli Albanesi, per il contributo finalizzato a supportare parte delle spese che ho sostenuto nelle mie indagini relative all'Oriente cristiano.

Un ringraziamento speciale va alla mia famiglia, ai miei genitori e ai miei fratelli che mi hanno sostenuto con amore e fiducia in questo progetto affrontando insieme a me le sofferenze recenti e garantendomi la tranquillità economica di portare a termine questo lavoro, senza di essi non sarebbe stato possibile.

Ringrazio infine Rob Raphael-Elefterios Schultz, mio defunto fidanzato e brillante musicologo per i confronti, per ogni suo suggerimento, per ogni parola d'amore e d'incoraggiamento nel corso della realizzazione di questo lavoro. A lui dedico questa tesi, affinché il canto risuoni nei cieli, per sempre, anche per lui.

PARTE PRIMA

IL CRISTIANESIMO COPTO: UNO SGUARDO D'INSIEME

1. Coordinate storico-culturali

La comunità cristiana copta ortodossa oggi costituisce la più antica e la più numerosa minoranza cristiana presente in Medio Oriente. Il termine “copto” deriva dalla parola araba *Qibt*, abbreviazione dell’aggettivo greco *aigýptios* (egiziano) dal quale sono caduti il dittongo iniziale *ai* e il suffisso aggettivale *ios*, da cui *gip̄t* o *qib̄t*. Dunque copto è sinonimo di egiziano. È inoltre possibile riscontrare un’origine ancora più antica del termine “copto”, esso infatti deriva dall’antico egiziano *ha-ka-Ptah*, che significa “casa dello spirito di Ptah”. Ptah era il dio di Menfi, la prima capitale del Basso Egitto e il primo centro amministrativo dell’antico regno egiziano nel 3100 a.C. Secondo l’antica mitologia egiziana, Ptah era il dio creatore del mondo (cfr. Capuani 1999 e Wellesz 1991). Il termine “copto” è dunque intimamente legato all’Egitto, ma dal VII secolo d.C. è passato a indicare gli abitanti, a quel tempo tutti cristiani, che popolavano il Paese prima della conquista arabo-islamica (641 d.C.): il termine, per estensione, indica dunque il cristiano egiziano, che così si distingue non solo dai musulmani, ma anche da tutti i cristiani non egiziani (cfr. Van Nispen tot Sevenear 2012: 23). Inoltre, i copti, in contrapposizione agli egiziani di fede musulmana, si ritengono orgogliosamente i veri discendenti degli antichi egizi dei tempi dei faraoni.

1.1. Genesi, diffusione e “rinascita”

Il cristianesimo viene introdotto in Egitto nel primo secolo, secondo quanto tramandato da Eusebio di Cesarea nel quarto libro dell’*Historia Ecclesiastica*, in seguito alla predicazione dell’evangelista Marco ad Alessandria tra il 45 e il 60 d.C. (cfr. Del Ton 1964). La Chiesa copta si fonda sulla successione apostolica a partire da Marco e sul “sangue dei martiri” immolati per la fede durante i periodi di forti persecuzioni (cfr. Elli 2001).

Per secoli hanno fatto parte della giurisdizione della chiesa di Alessandria la

chiesa Etiope ed Eritrea. È importante sottolineare la caratterizzazione propriamente egiziana del termine “copto”, poiché spesso lo si applica anche al cristianesimo etiope ed eritreo in modo improprio. La confusione nasce dal fatto che le tre chiese sono tutte di rito alessandrino. La Chiesa etiope, infatti, nacque nel IV secolo grazie all’azione dei missionari provenienti dal Patriarcato di Alessandria, ma già da tempi remoti assunse la lingua locale, il *ghe’ez*, come lingua liturgica e sviluppò spiritualità e pratiche liturgiche specifiche che si differenziarono in misura rilevante da quelle della tradizione copta. La Chiesa etiope, nota come *Tewahedo*, si è resa autonoma dal 1959. Da essa nasce la Chiesa eritrea divenuta autocefala soltanto nel 1994 per motivi prevalentemente politici (cfr. Carcione 1998: 193-203).

La Chiesa copta, che appartiene alle cosiddette chiese precalcedonesi o ortodosso-orientali, si distaccò dalla pentarchia dell’antichità durante il concilio di Calcedonia (451 d.C.) a causa di una disputa teologica riguardo la natura di Cristo. Solo nel 1973, dopo secoli in cui venne ritenuta eretica dalla Chiesa di Roma, avvenne il riconoscimento da parte del Vaticano della Chiesa di Alessandria. Tale riconoscimento fu suggellato dalla storica visita a Roma di papa Shenuda III a papa Paolo VI.

La storia dei copti è la storia dell’Egitto guardata da una prospettiva diversa a quella nota in Occidente, con questa s’intreccia attraverso dinamiche complesse (cfr. Orlandi 1968, 1970). In seguito alla conquista musulmana, avvenuta a partire dal VII secolo, i copti vissero alterne vicende caratterizzate da grande sviluppo spirituale e forti persecuzioni nella complessa relazione in Egitto tra componente cristiana e le varie dinastie musulmane che regnarono nel Paese nel corso dei secoli.

Tra i secoli XIV e XIX si riscontra una relativa assenza di fonti a causa di un lungo periodo di declino della comunità copta, provocato dalla maggiore pressione politica e religiosa dell’Islam (cfr. Mikhail 2014; Armanios 2014; Youssef 2014). Soltanto dall’inizio del XIX secolo si assistette a un forte cambiamento socio-politico a partire dalle riforme promosse dal viceré ottomano Muḥammad ‘Ali (1769-1849), che nel 1811 concesse ai copti nuovi diritti. Gli anni seguenti, dall’occupazione britannica (1882-1922), periodo in cui i copti vennero esclusi dalla vita politica dagli inglesi, alla Rivoluzione che portò poi al colpo di Stato degli “Ufficiali Liberi” del 1952, i copti vissero nuovamente periodi di esclusione e partecipazione politica in nome dell’unità del popolo egiziano fino alla marginalizzazione imposta dal nuovo regime di Nasser. Questi promosse l’ideologia panarabica che si sostituiva all’ideologia nazionalista (cfr. Campanini 2006, 2014; Hanna 2014; Van Nispen Tot Sevenaer 2012).

Parallelamente alle vicende politiche, dalla metà dell'Ottocento i copti risentirono anche dell'ingerenza dell'Occidente dal punto di vista religioso. Nel 1850, infatti, nel tentativo di raggiungere e convertire al cattolicesimo le chiese orientali, papa Pio IX (r. 1846-1878) consentì ai copti ortodossi che si fossero convertiti al cattolicesimo, grazie all'attività di congregazioni missionarie, di mantenere le proprie liturgie, purché riconoscessero l'autorità papale romana. In tal modo i copti sarebbero copti cattolici, senza perdere le tradizioni liturgiche e la lingua propria della loro Chiesa (cfr. Carcione 1998: 191-193; Buzi 2006: 109-118). A partire da questo periodo i repertori liturgici copti furono oggetto di estrema attenzione sia da parte del clero missionario gesuita, sia da parte della comunità copta. In particolare, i missionari gesuiti attivi presso il *Collège de la Sainte Famille*, fondato come seminario cattolico nel 1879 allo scopo di educare il nuovo clero copto cattolico affinché potesse mantenere le proprie lingue e i propri riti, diedero avvio a un lavoro di trascrizione dei canti (cfr. capitolo 2., I parte). Questa azione rientrava in un più ampio progetto della Chiesa cattolica romana in un momento importante per la relazione con le Chiese d'Oriente. Negli stessi anni la Chiesa copta, con papa Cirillo IV (1854-1861), papa Cirillo V (1874-1927) e Cirillo VI (1959-1971), aveva avviato una riforma interna, passata poi alla storia con il nome di "Rinascita", il cui *fil rouge* riscontrabile nell'iniziativa dei vari papi copto-ortodossi è stato il ruolo fondamentale attribuito all'educazione scolastica, accademica, religiosa e teologica sia dei laici sia del clero. L'*iter* scolastico e accademico divenne fondamentale per il clero, l'educazione religiosa coinvolse le singole chiese.¹ In questo processo il canto liturgico ebbe un ruolo centrale (cfr. capitolo 2.). La Rinascita si è sviluppata su due livelli che hanno interagito tra di loro: l'uno monastico, l'altro laico.

All'interno di questo quadro l'attiva azione dei missionari cattolici, concomitante alle attività promosse dalla Chiesa copta, creò un fenomeno di reazione da parte dell'*intelligenza* copta, che agli inizi del XX secolo si prodigò per la trasmissione dell'identità copta attraverso il cosiddetto "movimento della scuola domenicale", inaugurato in modo informale nel 1908 da Ḥabīd Ġirġir, che sarebbe poi diventato l'arcidiacono del Patriarcato. Questi fu mosso dalla necessità di proteggere i bambini da influenze missionarie ed educarli secondo la cultura copta ortodossa, attraverso lo

¹ L'affermazione "la rinascita parte dal basso" in un contesto egiziano potrebbe essere assimilabile alle modalità di re-islamizzazione dell'Egitto portate avanti dalla Fratellanza Musulmana negli anni 50- 60 del Novecento. In effetti, le modalità di rinascita dell'Egitto sono simili.

studio della musica, della storia e dei riti, insegnando loro la lingua copta, che dal IX secolo era divenuta esclusivamente liturgica e misterica, sostituita nel quotidiano dall'arabo (cfr. capitolo 1, II parte). L'adesione dei copti alle iniziative del movimento delle scuole domenicali fu amplissima. Un dato interessante riguarda il numero dei bambini iscritti alla scuola domenicale nel 1918: 42.000 in tutto l'Egitto (cfr. Hasan 2003). In relazione al ruolo svolto dalle scuole domenicali nella Rinascita risulta fondamentale la riflessione della studiosa Dina el-Khawaga (1991: 121):

[...] avec la création de ces écoles, non seulement le problème de la transmission et de l'enseignement religieux est réglé, mais aussi une nouvelle solution pour le maintien de la communauté surgit: c'est celle de la création d'un espace communautaire autour de l'Église. Un espace qui dépasse le cultuel, et englobe à la fois instruction, socialisation et transmission de la tradition. Il ne s'agit plus de vivre séparément, d'une part les liens communautaires ruraux sécurisants, et d'autre part le monde citadin des écoles, de la carrière, et du politique, où le copte se retrouve perdu, mais de les associer dans un espace qui répond aux besoins d'une reconnaissance, mais qui aussi commande les aspirations d'une promotion politique ou sociale.

Tra le attività delle scuole domenicali assume particolare rilievo l'istituzionalizzazione e la strutturazione delle lezioni di canto, che ebbero un'estrema e capillare diffusione non solo in tutto l'Egitto ma anche nella diaspora e che divennero uno degli strumenti principali della Chiesa (cfr. capitolo 2., II parte). I Papi posero, infatti, particolare enfasi sulla pratica liturgico-musicale all'interno del processo educativo, in relazione alla funzione che la musica liturgica assolve nella costruzione e rappresentazione dell'identità cristiano egiziana:

Les pratiques liturgiques occupant une place prépondérante dans la vie des Coptes, elles sont devenues dès cette époque l'un des vecteurs de la mise en valeur de ce que cette communauté appelle la «culture copte». Quant à la musique liturgique, dont le rôle est central dans l'office religieux, elle est à présent la clé de voûte non seulement de la foi copte mais aussi de sa représentation (Gabry-Thiempont 2009).

A tale scopo nacquero istituzioni specializzate in cui formare i cantori competenti, i quali sarebbero anche divenuti i maestri di canto nelle scuole domenicali (cfr. capitolo 2., I parte). Pertanto le iniziative volte alla formazione dei giovani come cittadini copti coinvolge fortemente la dimensione rituale, in cui il canto diventa "la chiave di volta" della trasmissione dell'identità, in Egitto come in diaspora (cfr. capitolo

2., II parte). Questo fenomeno rientra in un più ampio interesse per i giovani i quali sono la “Chiesa”, manifestazione visibile della continuità identitaria e rituale che nei secoli si è perpetuata attraverso il rito che si incarna nel canto.

Le attività promosse nel periodo della Rinascita raggiunsero la massima fioritura con papa Shenuda III (1971-2012), che si mosse non più in un contesto esclusivamente egiziano ma internazionale: per la prima volta nella storia copta nacquero comunità copte e chiese ben oltre la terra del Nilo. In seguito alle azioni politiche di Nasser (1952-1970) e poi di Sadat (1970-1981) i copti iniziarono a emigrare (cfr. paragrafo 1.2.). Sotto il regime di Mubarak (1980-2011), invece, essi vissero anni di relativa serenità.

I giovani sono talmente importanti per la Chiesa copta, che papa Shenuda III nel 1980 ha istituito il Vescovado della Gioventù ordinando Anba Musa come vescovo (cfr. El-Khawaga 2012: 153-158). Un’attenzione particolare è rivolta proprio alla musica.



Immagine tratta da sito internet del Vescovado della Gioventù <http://youthbishopric.com/>. Si noti la rappresentazione dell’attività dei giovani diaconi nella Chiesa come membri attivi del coro, un ruolo ecclesiale e sociale di grande prestigio

Anba Musa è un esempio di vescovo della Rinascita. Prima di essere vescovo, compì i suoi studi universitari laureandosi in medicina e contemporaneamente svolse un ruolo ecclesiastico attivo, sviluppando diversi programmi educativi strutturati in svariati livelli rivolti ai giovani sulla base del suo motto: “the four P’s”: Prayer, Preparation, Partecipation and Personal Touch (cfr. Doorn-Hardern 2014: 267). L’obiettivo è un’educazione sia sociale sia religiosa, attraverso un percorso a 360 gradi volto a formare cittadini copti non solo fedeli (*ibidem*).

Con la Rivoluzione egiziana del 2011 è ricominciato un periodo molto difficile ancora in corso, in cui i copti sono nuovamente esclusi dalla vita politica e spesso oggetto di attentati e massacri da parte di gruppi islamici fondamentalisti. Negli ultimi

anni, lo sviluppo delle cellule dell'Isis ha aggiunto un nuovo tipo di terrorismo, imprevedibile e invisibile. Anche a questo i copti rispondono, ancora una volta con la preghiera.

I dati sulla presenza copta in Egitto non sono univoci: oscillano dall'8% al 12% della popolazione egiziana, mentre secondo altre fonti si arriverebbe addirittura al 25%. Secondo le stime proposte in seguito al censimento condotto nel 2006 dall'*Egyptian State Information service*, la popolazione egiziana è costituita da 72,6 milioni di abitanti, di cui 8,7 milioni di cristiani copti. Il *Report on International Religious Freedom* del 2013 (anno dell'inizio di questa ricerca) dell'*United States Department of State* informa che circa il 10% della popolazione egiziana è cristiana, la cui maggioranza costituita da copti ortodossi.

1.2. Il nuovo “spazio” della Chiesa copta: le comunità della diaspora

Un fenomeno nuovo della storia della Chiesa copto-ortodossa è la formazione di nuove comunità copte in Occidente.² L'emigrazione dei copti dall'Egitto s'inserisce in un più ampio quadro legato alle vicende storiche del Paese. Come introdotto nel primo paragrafo, due sono i periodi in cui il fenomeno nasce e si sviluppa: il primo si svolge durante gli anni in cui l'Egitto è stato guidato dal Presidente Nasser (1952-1970), durante il quale un numero limitato di giovani egiziani fu incoraggiato a proseguire gli studi, a insegnare e a lavorare negli stati arabi. Le migrazioni furono controllate politicamente attraverso il monitoraggio dei visti. Inoltre l'ideologia “nazionalista” di Nasser, nota come *panarabismo* (che poneva al centro la componente arabo-islamica del paese, escludendo quella autoctona identificata con i copti) incoraggiò anche le famiglie a partire verso l'Occidente, così da migliorare la propria posizione economica. In questa prima fase la motivazione di ordine economico fu il principale movente dell'emigrazione dall'Egitto, che portò appunto alla formazione delle prime comunità copte in Occidente.

Il secondo periodo inizia negli anni Settanta con il Presidente Sadat (1970-1981), che agevolò i processi migratori che portarono al moltiplicarsi delle chiese copte in varie parti del mondo. Le motivazioni che spinsero i copti a emigrare inizialmente furono comuni a tutti gli egiziani, alla luce della politica di “apertura delle porte” messa in atto da Sadat. A questo si aggiunse la volontà dei copti, in Egitto in parte

² La relazione antica con la Nubia, l'Etiopia e il Sudan non è oggetto di questo studio (cfr. Buzzi 2006).

marginalizzati, di garantire un futuro migliore ai propri figli. È importante ricordare che i copti non si rivolsero solo all'Occidente. Molti sono emigrati in Medio Oriente (dall'Iraq alla Libia) dove, però, subiscono tuttora spesso ostilità e martiri. Vi sono inoltre comunità in Brasile, nei Caraibi, in Bolivia. L'Africa rappresenta un territorio particolare in quanto è considerata dalla Chiesa copta “terra di missione”.

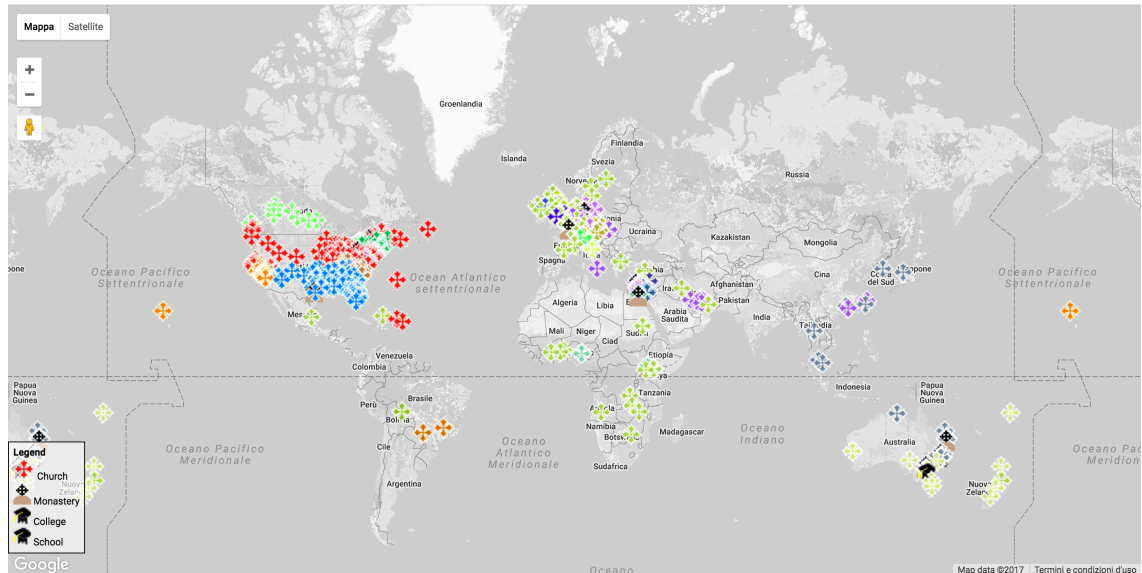


Immagine estrapolata dal sito n.1 alla pagina <http://directory.nihov.org/> in cui sono registrati gli indirizzi e i contatti di molte delle chiese copto-ortodosse nel mondo³

L'amplificazione dell'emigrazione è anche uno degli esiti della rivoluzione del 2011. In quest'ultimo periodo in particolare si inseriscono alcune vicende che caratterizzano l'Italia, come si vedrà nel paragrafo successivo. È difficile determinare il numero dei copti fuori dall'Egitto a causa della mancanza di fonti attendibili. I sacerdoti locali spesso contano i fedeli in base alle famiglie e mettono in evidenza il numero dei giovani (cfr. sito n. 7). La *Coptic Encyclopedia* non fornisce dati specifici: secondo questa fonte i copti presenti in Nord America, in Europa e in Australia oscillano approssimativamente tra i 200.000 e i 300.000 (cfr. Stene 2012: 255).

I copti in diaspora sono stimati tra due e quattro milioni. Le più grandi comunità copte si trovano in Canada, negli Stati Uniti e in Australia. Inoltre ve ne sono in Europa e in Italia. In Europa negli anni Novanta la comunità londinese era la più numerosa, in

³ L'obiettivo del sito è quello fornire ai copti la possibilità di contattare una chiesa, dunque la comunità, in qualsiasi parte del mondo essi si trovino.

quanto costituita da circa 5.000-7.000 persone. Oggi in Italia, dove l'emigrazione copta arriva negli anni Ottanta, tale numero è presente solo nella città di Roma.

La Chiesa copta è una chiesa fortemente “centrica”. L'Egitto e le molteplici comunità diasporiche sono in relazione tra loro come il centro è in rapporto agli infiniti punti della circonferenza. I raggi sono molti, tra i quali si ricordano: 1) la rivista *el-Keraza*, pubblicata in Egitto e tradotta nelle lingue dei paesi della diaspora, disponibile nelle chiese; 2) siti internet pensati per la diaspora, da punto di vista musicale il più importante in assoluto è www.tasbeha.org. Si tratta di uno strumento a disposizione di tutte le comunità in cui sono disponibili i testi in arabo, copto e inglese di quasi tutte le cerimonie di tutti i periodi dell'anno liturgico ed esempi audio sia registrati in contesto durante i riti sia eseguiti fuori contesto nella forma di “lezione di canto”, in cui il maestro cantore spiega ed esegue il canto e il coro lo ripete. Tanti di questi esempi sono interpretati dal coro dell'Istituto di Studi Copti, molti sono eseguiti dal celeberrimo cantore e diacono del Patriarca copto-ortodosso di Alessandria Ibrahim 'Ayād e dal cantore Gad, due delle figure di riferimento contemporanee del canto copto (cfr. 2.5.1., I parte); 3) i canali copti sia satellitari sia su youtube, rivolti alle giovani generazioni e ai fedeli adulti; 4) le visite costanti alle comunità della diaspora di monaci provenienti dall'Egitto (ritenuti vere e proprie guide spirituali); 5) la tradizione rituale; 6) la trasmissione del canto liturgico (cfr. capitolo 2., II parte); 7) il sistema delle scuole domenicali in cui confluiscono e vengono adattati tutti gli strumenti qui elencati, che si intrecciano in modi complessi, tanto da formare strutture a matricosa in cui i maggiori protagonisti sono i bambini e il canto è lo strumento polifunzionale che costituisce una sorta il collegamento tra i vari raggi. Il sistema delle scuole domenicali diventa, così, al contempo uno strumento di formazione alla “copticità” e anche luogo in cui agiscono tutti questi strumenti.

La Chiesa, attraverso l'uso di questi strumenti, agisce per mantenere e trasmettere un'identità fortemente strutturata, attraverso la regolamentazione dei comportamenti propri della tradizione copta nella diaspora, soprattutto per evitare che i giovani assumano comportamenti sociali più liberi e di stampo occidentale. Tutto ciò avviene soprattutto nella vita ecclesiale, che comprende sia la dimensione prettamente rituale sia le dinamiche nelle attività paraliturgiche incentrate sulla catechesi e sulla pratica liturgico-musicale.

Tutti questi elementi di ordine socioantropologico sono importanti non solo per comprendere le dinamiche della comunità, ma perché attengono ai valori che vengono

trasmessi e veicolati attraverso la pratica musicale. I testi delle preghiere, la preparazione a ricevere i Santi Misteri, l'apprendimento dei canti sono volti a perpetuare la "copticità" e preservare le nuove generazioni da influenze esterne, esattamente come avvenne all'inizio del Novecento con il movimento delle scuole domenicali, in cui la pratica musicale ebbe un ruolo predominante.

1.2.1. Le comunità della diaspora copta in Italia

Le comunità nate in diaspora presentano profili molteplici. In Italia, dove l'immigrazione copta inizia negli anni Ottanta, la situazione è particolarmente interessante perché, a differenza di altri Paesi in cui l'immigrazione copta arriva già negli anni Sessanta (cosicché le comunità oggi si presentano fortemente strutturate), in Italia il processo è in corso, con molteplici implicazioni che coinvolgono fortemente la pratica liturgico-musicale. Oggi la presenza copta in diaspora, e in Italia in particolare, sollecita molte riflessioni relative alla perpetuazione della cristianità egiziana attraverso la musica in quanto voce della preghiera e manifestazione di Dio nel mondo.

Nella diaspora accade, non di rado, che le comunità cristiane orientali debbano adattarsi a luoghi i cui spazi non sono conformi alle esigenze rituali e simboliche della loro tradizione. Spesso le chiese copte sono presenti in locali messi a disposizione dalla chiesa cattolica, per esempio in saloni adiacenti alle chiese. Accade anche che le comunità copte abbiano "in prestito" chiese cattoliche momentaneamente messe a disposizione per le celebrazioni.

In Italia le prime comunità si formano, come si è detto, verso la metà degli anni Ottanta con la nascita di due diocesi: una a Milano, l'altra a Torino la cui sede del vescovo è a Roma. La sede episcopale della diocesi di Milano si trova a Cinisello Balsamo, luogo dove risiedeva il Vescovo Anba Kyrollos, defunto lo scorso 14 agosto. La struttura, oggi completamente ristrutturata, è un'ex fabbrica. Appartiene alla diocesi di Milano il Monastero Anba Shenuda a Lacchiarella (MI). Della diocesi torinese fa parte la maggior parte delle chiese copto-ortodosse d'Italia, presenti in Piemonte, Emilia Romagna, Toscana, Umbria, Lazio, Puglia, Calabria, Sicilia, Abruzzo e Campania. Le comunità formatesi nelle ultime quattro regioni costituiscono uno degli esiti della Rivoluzione egiziana del 2011, poiché sono primariamente formate da rifugiati religiosi. A Roma la presenza copta è molto significativa. Vi sono quattro chiese e un monastero che assistono circa 6.000 fedeli.

La presenza dei copti nella Sicilia contemporanea è attestata a partire dal 2012. Nel 2015 le diverse comunità copte isolate facevano riferimento alla chiesa di San Giorgio a Catania, ospitata presso la chiesa francescana di Santa Maria di Gesù. Questa chiesa si trova sotto la giurisdizione della diocesi di Torino retta da Monsignor Barnaba el-Soryany, la cui sede vescovile, come si è detto, è a Roma. Altre comunità sono presenti a Mineo, Acireale, Ragusa, Palermo, Agrigento e Nicosia. Durante la Settimana Santa, dato che i riti scandiscono quasi per intero le giornate con la loro lunga durata, la chiesa ospitante di Catania ha messo a disposizione un salone sito al primo piano del convento francescano. Questo spazio, ampio e luminoso, è stato trasformato impiegando delle sedie al posto dell'iconostasi e aggiungendo le icone che perimetrano lo spazio sacro. Le comunità siciliane sono solo il primo passo di un'emigrazione diretta verso altri Paesi dell'Europa dove le comunità sono invece già strutturate. Dunque la Sicilia costituisce un passo obbligato e transitorio in cui la pratica musicale svolge una funzione primaria nelle piccole comunità recentemente formate.

Diversamente da quanto normalmente accade nella Chiesa copta d'Egitto e tra i copti in diaspora, a Catania nel 2015 le donne e bambini erano pressoché assenti. I partecipanti al rito da me osservato erano ragazzi maschi di età compresa tra i quindici e i trent'anni, pochi adulti e una sola donna. I cantori erano guidati da un giovane diacono che suonava anche i cimbali. Durante il mio rilevamento, i riti furono celebrati da *abūna* Pola (padre Paolo), un monaco inviato dall'Egitto per garantire assistenza sacramentale sia ai copti che vivono stabilmente in Sicilia, Calabria e Puglia, sia a quanti giungono clandestinamente e temporaneamente sull'Isola con imbarcazioni provenienti dalla Libia (è rilevante ricordare che *abūna* Pola ha celebrato più funerali che battesimi a causa degli innumerevoli decessi avvenuti durante i viaggi in mare) (cfr. Rizzuto 2015 e 2017b: 449-500).



Abūna Pola, Venerdì Santo del 2015, Catania

1.2.2. Le chiese copto-ortodosse di Roma

La storia della comunità copta ortodossa romana inizia nel 1990 ma solo dopo nove anni venne fondata la prima chiesa. Tra le chiese di Roma quella di San Giorgio Megalomartire è la più grande e la più importante in quanto sede del Patriarcato copto-ortodosso, come si evince dalla targa:



Targa affissa sulla porta d'entrata della chiesa di San Giorgio Megalomartire di Roma

I locali (un ex garage di circa 1.100 metri quadrati in zona Tiburtina) furono concessi dal Comune di Roma al vescovo Barnaba al Soryany nel maggio 1999, al fine di costruire una chiesa secondo i criteri architettonici e rituali propri della tradizione copta. Lo spazio sacro è uno spazio “egiziano”, un microcosmo perfettamente costituito in cui ogni particolare (arredamenti, icone, paramenti ecc.) proviene dall'Egitto: oltrepassare la porta permette di *entrare in Egitto*.



Porta d'ingresso della chiesa di San Giorgio Megalomartire

La chiesa di San Giorgio, guidata dal vicario episcopale Thaoufilos el-Soriani, offre assistenza spirituale a circa 450 famiglie circa 300 giovani. Presso questa chiesa il coro è formato da una sessantina di elementi. Proprio perché è grande, ogni anno si

celebrano qui i riti della Settimana Santa a cui partecipano anche i fedeli provenienti da ogni parte dal Lazio e dalle regioni limitrofe.

A Roma vi sono altre tre chiese copte ortodosse: la chiesa della Vergine Maria ubicata all'interno del Vescovado in via Laurentina 1571 (Roma Sud). Questa chiesa, costruita secondo i criteri architettonici copti, è la chiesa del Monastero, luogo dove vivono il vescovo Barnaba el-Soryany e il clero residente a Roma. La chiesa di San Mina Megalomartire è sita in piazza della Trasfigurazione 2 in zona Trastevere (Roma Ovest). In questo caso la chiesa copta è stata allestita in un salone annesso alla chiesa cattolica della Trasfigurazione.



Interno della chiesa copto-ortodossa di San Mina Megalomartire, Roma
Mercoledì Santo del 2016

Oltre al salone adibito a chiesa, i copti hanno anche a disposizione un ulteriore salone in cui avvengono le attività catechetiche e comunitarie. L'ultima delle chiese romane è quella intitolata all'Apostolo Marco, ubicata in zona San Giovanni, in via Terni 94. Questa chiesa è ospitata in una cappella cattolica annessa alla chiesa dei Santi Fabiano e Venanzio.



Divina Liturgia, chiesa dell'Apostolo Marco, Roma. Giovedì Santo del 2016

La comunità ha la possibilità di celebrarvi, ma dopo il rito i copti hanno cura di ri-arrangiare la cappella, rimuovendo i propri arredi e allestendo nuovamente la cappella secondo l'uso cattolico, come si vede dalla immagine seguente.



Chiesa dell'Apostolo Marco, Roma. Giovedì Santo del 2016

Il giovane diacono copto, riposti i paramenti rituali, avvolge il tappeto che concorre a definire simbolicamente lo spazio sacro nelle chiese copte, nei luoghi in cui i criteri architettonici e gli arredi non corrispondono a quelli previsti dalla tradizione.

Si segnalano, inoltre, le altre chiese copte ortodosse presenti in provincia: la chiesa di san Pacomio a Fiumicino, san Rocco a Frascati, santa Monica a Ostia e san Francesco a Velletri. La presenza di queste chiese decentrate è assai significativa, sebbene esse siano frequentate da un numero assai esiguo di famiglie (solo cinque a Velletri e altrettante a Ostia).

1.3. Il “tempo” dei copti: l’Era dei Martiri

Per capire chi sono i copti e quali siano le cornici simbolico-temporali attraverso cui essi rappresentano la propria vita attuale, all’interno di un processo di costruzione dell’identità, è di fondamentale importanza una riflessione sul loro “tempo”. I copti hanno un proprio calendario chiamato “Era dei Martiri” in uso solo in Egitto e nella vita liturgica dei copti in tutto il mondo (cfr. Naguib 2012). Questa calendarizzazione è la ritualizzazione di un passato che, per gli evidenti eventi che continuano a segnare queste comunità, non è soltanto memoria storica, ma è un presente che quotidianamente è “rimesso in atto”.⁴ Inoltre, il calendario si intreccia con la vita musicale rituale dei copti.

Il nome stesso del calendario enfatizza, dunque, una delle caratteristiche con cui i copti hanno costruito la propria identità: il martirio. L’Era dei Martiri è in uso in Egitto, insieme al calendario gregoriano e al calendario musulmano dell’Egira. Tale triplice calendarizzazione fa parte della coscienza comune di ogni Egiziano. Una prova di ciò è il fatto che in Egitto i quotidiani riportano nell’intestazione tutte e tre le date.



⁴ Attualmente i copti, come tutte le minoranze cristiane mediorientali, vivono una nuova fase di martirio, a tal proposito si ricordi l’azione dell’Isis avvenuta il 15 febbraio 2015 in cui vennero decapitati ventuno copti in Libia. È importante in questa sede ricordare le condoglianze del Capo dello Stato Egiziano Abdel Fattah al-Sisi alla Chiesa copta, affinché non si corra il rischio di associare le azioni fondamentaliste di alcuni gruppi musulmani all’Islam. La chiesa copta ha inserito nel Sinassario la ricorrenza della morte dei martiri datata all’8 *amshīr* dell’Era dei martiri che corrisponde al 15 febbraio del calendario gregoriano. Troppi sarebbero da ricordare gli atti terroristici che hanno segnato gli ultimi anni dell’Egitto, tuttavia qui ricordo gli eventi della Domenica delle Palme di quest’anno in cui molti morirono cantando il canto di “Osanna”, *Evlogimenos*, con cui ritualmente si accoglie Gesù a Gerusalemme.

Prima pagina del quotidiano egiziano *Al-āhrām* (Le piramidi) in cui, a metà pagina sulla destra, è riportata la data espressa nei tre diversi calendari in uso in Egitto. Ho cerchiato in verde (colore dell'Islam) la data 13 *shaban* 1436 dell'Egira; in azzurro 31 maggio 2015 del calendario gregoriano e in rosso (colore del martirio) 23 *bashans* 1731 dell'Era dei Martiri

L'origine del calendario copto risale a uno dei momenti più tragici per la Chiesa egiziana individuabile nel quarto secolo (sotto Diocleziano, che diviene imperatore nel 284). Questa data segna l'inizio di un calendario civile chiamato "Era di Diocleziano". Durante l'impero di Diocleziano le persecuzioni contro i cristiani furono, infatti, cruentissime: la violenza di questo periodo è simbolicamente rappresentata nel martirio del Vescovo di Alessandria Pietro I, ucciso nel 311 e passato alla storia con l'appellativo di "Sigillo dei Martiri", perché con la sua morte si conclude emblematicamente uno dei periodi più luttuosi della storia copta. A partire dalla fine dell'VIII secolo appaiono i primi documenti epigrafici in cui "l'Era di Diocleziano" è detta "Era dei Martiri". Il cambiamento di denominazione avviene in seguito alla conquista arabo-islamica dell'Egitto nel 641 d. C., periodo in cui copti diventano minoranza. La Chiesa copta, dunque, assume il calendario romano come proprio calendario liturgico. A questa origine che denota una rappresentazione del tempo lineare, si interseca una componente più antica, e introduce un tempo ciclico, agricolo, scandito dal ritmo del Nilo.

L'*alterità* copta in quanto minoranza oggi non si basa tanto su differenze linguistiche (tutti gli egiziani, siano essi musulmani o cristiani, parlano egiziano) o socio-culturali ma piuttosto sulla condivisione della comune fede in Cristo. La religione è fondamentale per l'attestazione del senso d'identità. La memoria religiosa si basa su eventi che tendono a ricorrere in maniera ciclica nella storia dei copti, riproponendosi nel presente (cfr. Naguib 2012):

Stories of persecution, suffering, and, the mildest, discrimination, economic pass a span of time stretching from the Roman Empire to the present. These narratives have been remembered and kept alive because they are relevant for the lives of continuing generations of Copts (*idem*: 122).

La memoria e la pratica religiosa sono legate al ricordo dei martiri, tanto da essere l'elemento caratterizzante dell'identità dei copti «as a distinct autochthonous Egyptian religious community» (*idem*: 123).

Uno dei modi attraverso cui la storia viene narrata è il rito, la cui scansione è data dal canto continuo. Il rito per i copti riattualizza la *Storia* per eccellenza, quella

salvifica della morte e della resurrezione di Gesù Cristo, attraverso cui i copti leggono la propria storia. Le dimensioni, dello Spazio (Egitto e dal 1960 le comunità della diaspora legate alla chiesa centrale) e del Tempo s'incrociano, come le braccia della Croce che porta alla Resurrezione, nel canto che dà forma al rito per eccellenza: la Divina Liturgia. La certezza della resurrezione dà senso alla sopravvivenza di questa comunità alla luce dei tragici eventi che continuano a caratterizzare la sua storia. La vicenda della Chiesa copta è, dunque, caratterizzata dal martirio e dalla potenza della fede espressa attraverso riti interamente cantati e trasmessi oralmente da secoli. Spazi e forme della ritualità permettono ai copti di affermare la propria identità culturale e sono, allo stesso tempo, strumenti utilizzati per contrapporsi alle numerose aggressioni armate che hanno subito nel corso della storia. I copti non reagiscono ai conflitti opponendo una forza materiale, ma agendo viceversa sul piano simbolico, ovvero innalzando incessanti lodi a Dio. Rispondere agli attacchi armati con il “sacrificio non cruento” dell'Eucarestia è d'altronde un insegnamento diffuso nel cristianesimo in genere e nelle chiese d'Oriente in particolare. In questa peculiare prospettiva, che permea tanto profondamente l'ideologia copta va collocata la rappresentazione del Tempo.

1.3.1. Struttura del calendario liturgico della Chiesa copta

All calendars denote the presence of the past in the present (Nauib 2012: 123).

Questa affermazione è particolarmente pertinente per i copti. Come accennato, il calendario copto è la sintesi di due dimensioni: una lineare, l'altra ciclica. A ciascuna dimensione è correlato un simbolo identitario: alla prima il martirio e alla seconda il ritmo del Nilo. L'anno copto è composto da 13 mesi, di cui 12 formati da 30 giorni, e un breve mese il cui numero di giorni è variabile, tra 5 e 6 (cfr. Viaud 1978: 25-70; Abdelsayed 2014: 143-146).

Il primo giorno dell'anno liturgico è il 1 Tout, che corrisponde all'11 settembre nel calendario gregoriano. I nomi dei mesi sono noti sia in copto sia in arabo.

Era dei Martiri Nomi dei mesi in lingua copta	Era dei Martiri Nomi dei mesi in lingua araba	Corrispondenze dell'Era dei Martiri con il calendario gregoriano
--	--	--

<i>Thoūt</i>	<i>Tūt</i>	11 settembre – 10 ottobre
<i>Paopi</i>	<i>Babah</i>	11 ottobre – 9 novembre
<i>Athor</i>	<i>Hatur</i>	10 novembre – 9 dicembre
<i>Khoiak</i>	<i>Kyahk</i>	10 dicembre – 8 gennaio
<i>Tobi</i>	<i>Tūbah</i>	9 gennaio – 7 febbraio
<i>Mekhir</i>	<i>Amshīr</i>	8 febbraio – 9 marzo
<i>Phamenot</i>	<i>Barmahāt</i>	10 marzo – 8 aprile
<i>Pharmouthi</i>	<i>Barmudah</i>	9 aprile – 8 maggio
<i>Pakhon</i>	<i>Bashans</i>	9 maggio – 7 giugno
<i>Paoni</i>	<i>Baiūnah</i>	8 giugno – 7 luglio
<i>Epep</i>	<i>Abib</i>	8 luglio – 6 agosto
<i>Mesori</i>	<i>Mis</i>	7 agosto – 5 settembre
<i>Pikouii</i>	<i>Epagomeno</i>	6 settembre – 10 settembre

I 13 mesi sono ulteriormente suddivisi in tre grandi *stagioni* che richiamano le fasi del Nilo: 1) “Inondazione”: 19 giugno – 19 ottobre; 2) “Semina”: 20 ottobre – 18 gennaio; 3) “Raccolto”: 19 gennaio – 18 giugno. In questo schema si inseriscono le ricorrenze che compongono l’anno liturgico il quale è diviso in due parti: ciclo mobile e ciclo fisso, Feste Maggiori e Feste Minori. La complessa struttura dell’anno liturgico è scandita da due elementi: 1) i digiuni da qualsiasi alimento di origine animale e dall’assunzione degli alimenti dall’alba al tramonto;⁵ 2) il canto, eseguito in base a una serie di “melodie-tipo” (cfr. 3.3.1., I parte).

Tra le Feste Maggiori del ciclo fisso emerge il “Ciclo del Natale”, che consiste nel digiuno della Natività che viene seguito per quarantatré giorni. Quaranta simboleggiano il digiuno di Mosè prima di ricevere il Decalogo, i tre giorni commemorano un miracolo avvenuto in Egitto: lo spostamento della montagna *Muqattam* avvenuto nel X d.C. secolo durante il califfato fatimida. Gli ultimi ventotto giorni di questo digiuno corrispondono al mese del *Kyahk* (10 dicembre – 8 gennaio) e

⁵ L’Anno Liturgico copto è caratterizzato da diversi periodi di digiuno: *mercoledì* e *venerdì* di ogni settimana, eccetto il periodo Pasquale, il Natale e l’Epifania; *digiuno di Natale*, costituito da 48 giorni; *digiuno di Giona*, costituito da tre giorni; *digiuno di Eraclio*, costituito da tre giorni (ricorda l’ingresso di Eraclio a Gerusalemme nel 628 con la reliquia della santa Croce); *digiuno della Grande Quaresima*, della durata di sei settimane più la Grande Settimana; *digiuno degli Apostoli*, della durata di trentaquattro o quarantanove giorni, a seconda della data di Pasqua e infine il *digiuno dell’Assunzione della Vergine*, costituito da quindici giorni.

sono dedicati alla Madre di Dio, la *Theothòkos* (appellativo di Maria Vergine proprio non solo nella tradizione bizantina, ma anche in quella copta). Quesyo è il nome con cui nell'Oriente cristiano sia bizantino sia alessandrino è chiamata la Vergine Maria, alla quale sono dedicati inni specifici (cfr. capitolo 3., I parte). Alla celebrazione del Natale segue la festa della Circoncisione di Gesù; il ciclo si conclude con l'Epifania preceduta da tre giorni di digiuno (cfr. Youssef 2014b: 57).

Il ciclo rituale più importante dell'anno, che ingloba la più grande festa del ciclo mobile, è quello della Pasqua. Esso inizia con il digiuno di Giona, due settimane prima dell'inizio della Grande Quaresima.⁶ Il digiuno si protrae per quaranta giorni. Ogni fedele riattualizza il digiuno fatto da Gesù nel deserto. Questo comportamento non è una penitenza, ma costituisce uno degli strumenti spirituali più potenti per il credente: come Gesù Cristo nel deserto vinse le tentazioni, così il credente combatte contro le proprie passioni per prepararsi alla Resurrezione di Cristo celebrata per Pasqua ma anche per alla propria resurrezione dopo aver *guadagnato* la vita eterna.

La Settimana Santa inizia subito dopo la Quaresima, dal pomeriggio della domenica delle Palme, e si conclude con la Resurrezione (cfr. capitolo 3., II parte). I cinquanta giorni seguenti costituiscono il tempo pasquale di gioia e assenza totale di digiuni. Questo tempo è caratterizzato da due grandi feste che rientrano nel ciclo pasquale: l'Ascensione quaranta giorni dopo Pasqua e la Pentecoste, cinquanta giorni dopo Pasqua, festa con cui si conclude questo ciclo (cfr. Youssef 2014: 57).

Il giorno liturgico inizia con il tramonto e termina con il momento che precede il tramonto del giorno seguente, in base al versetto biblico, tratto da Genesi in cui si legge "E fu sera e fu mattina, primo giorno" (Gn 1, 5).⁷

Dal punto di vista rituale e musicale questi cicli sono molto complessi, come si vedrà nel capitolo sesto dedicato alla Settimana Santa.

1.4. Le lingue della Chiesa copta

Il plurilinguismo rituale, cioè la pratica di celebrare un rito in diverse lingue e la capacità dei partecipanti al rito (celebranti e fedeli) di esprimersi in queste lingue, è una

⁶ Le chiese ortodosse (bizantina e alessandrina) rispettano molti periodi di digiuno in preparazione alle feste del calendario liturgico, questi periodi sono anche chiamati "quaresima", il periodo preparatorio alla Pasqua, festa per eccellenza, è chiamato "Grande Quaresima" o "Grande digiuno" per differenziarlo dagli altri periodi.

⁷ Questo tipo di scansione del tempo liturgico è comune a tutto l'Oriente cristiano ortodosso, sia pre-calcedonese sia calcedonese.

delle caratteristiche che contraddistingue la Chiesa copta dalle altre Chiese d'Oriente.⁸ Il plurilinguismo rituale è l'esito della complessa storia dell'Egitto.⁹ Le lingue della chiesa copta sono tradizionalmente il greco, il copto e l'arabo.

L'Egitto era multilingue già sotto i Tolomei (305 a.C. – 30 a.C.) e la lingua dell'amministrazione e dell'educazione di alto livello era il greco. Pertanto, tutti coloro che aspiravano a ricoprire posizioni sociali elevate avevano una formazione bilingue. Inoltre moltissimi immigrati grecofoni giunsero in Egitto, perché Alessandria costituiva una delle più importanti città che partecipavano della più ampia *koiné* ellenistica. Dunque in Egitto, prima ancora dell'arrivo del cristianesimo, il greco conviveva con l'egiziano. Con la conquista romana, il greco si rafforzò ancora di più in funzione di lingua ufficiale in cui venivano redatti i documenti. Accanto al greco e all'egiziano giunse il latino, come lingua dell'esercito e degli ambienti formali (cfr. Zakrzewska 2014: 81).

Il greco fu la lingua con cui si diffuse il cristianesimo, quella dei dibattiti teologici in cui Alessandria ricoprì un ruolo primario, la lingua della definizione dei dogmi e della professione di fede (Credo), definita nel 325 d.C., durante il primo concilio ecumenico svoltosi a Nicea. A partire dal IV secolo i testi cristiani vennero progressivamente tradotti dal greco in copto, che si affermò come lingua letteraria sin dal suo formarsi

⁸ Nel rito bizantino si è affermato diacronicamente il multilinguismo, dato dall'adattamento di uno stesso *corpus* testuale (comune a tutte le chiese di rito bizantino) alle lingue nazionali. Parallelamente si riscontra un fenomeno che può essere definito "multilinguismo musicale", cioè il progressivo differenziarsi di caratteristiche musicali delle diverse tradizioni bizantine locali in relazione a diversi stili musicali culturalmente determinati. Nel rito copto, invece, si è verificato l'affiancamento progressivo delle lingue che hanno caratterizzato la storia dell'Egitto. Durante il rito, con l'eccezione di alcune preghiere e alcuni canti recitati e cantati solo in copto, tali lingue sono usate transitando dall'una all'altra senza soluzione di continuità. Nel rito bizantino una flessibilità affine a quella copta si riscontra in alcune comunità della diaspora bizantina sia cattolica sia ortodossa. Presso i copti essa è costitutiva del rito. Nella loro diaspora si nota solo l'aggiunta della lingua del paese ospitante, mediante un processo già consolidato nei secoli. Pertanto, per il mondo bizantino è più appropriato parlare di multilinguismo rituale, cioè dell'uso delle lingue e dei modelli musicali delle chiese etniche che aggiungono in misura minima la lingua del paese ospitante; per i copti, invece, è più appropriato parlare di plurilinguismo, per la capacità non solo dei celebranti ma di ogni fedele di usare ritualmente più lingue. Questo processo si è definito intrecciandosi con la storia dell'Egitto, creando un rito che nel suo strutturarsi ha mostrato questa flessibilità, sviluppando così un'estrema capacità di adattamento delle lingue che man mano si sono affiancate al copto alle strutture musicali propriamente copte. Quindi, benché i termini "multilinguismo" e "plurilinguismo" sono spesso considerati sinonimi, qui li uso in modo differenziato per sottolineare la differenza dei processi e degli esiti caratteristici delle ritualità bizantina e alessandrina, poiché senza questa differenziazione si corre il rischio di associare fenomeni apparentemente simili, ma in realtà profondamente diversi.

⁹ Le vicende egiziane sono molto complesse. Si ricordi che, nonostante la separazione dalla pentarchia dell'antichità in seguito al Concilio Ecumenico di Calcedonia (451 d.C.), l'Egitto partecipava alle vicende internazionali del tempo in quanto importante provincia dell'Impero romano (l'Egitto fu granaio dell'Impero). La conquista arabo-islamica segnò non solo un cambiamento nella gerarchia dominante, ma soprattutto una cesura netta con le dinamiche sia teologiche sia politiche che coinvolgevano gli altri paesi del Mediterraneo (cfr. Elli 2003: 1).

(*idem*: 82). A questo proposito è interessante l'osservazione di Ewa Zakrzewska, la quale applica al copto le analisi sul bilinguismo del noto linguista Peter Muysken:

[...] the early coptic writers had to express in Egyptian the Christian Greek conceptual universe (Zakrzewska 2014: 82).

Il copto è l'ultima fase della lingua egiziana antica, scritta con i caratteri onciali greci a cui si aggiungono sette segni presi in prestito dalla scrittura demotica, uno dei sistemi con cui l'egiziano era scritto insieme al geroglifico e allo ieratico. I primi papiri in lingua copta risalgono al III secolo d.C. La scrittura demotica è attestata fino al V secolo e quella geroglifica fino al IV, tuttavia si tratta di isolate attestazioni presso il tempio di Phile vicino Aswan. Dunque, nei primi secoli del cristianesimo, il copto si connota come lingua cristiana.

Durante il concilio di Calcedonia (451 d.C.), la chiesa copta si separò dalla pentarchia dell'antichità. Ciò non costituì una rottura immediata con le modalità celebrative in uso sin a quel momento, in quanto la testimonianza più antica del copto nella Divina Liturgia risale solo al VI secolo (cfr. Nicolotti 2013: 228). Il greco rimase come lingua liturgica insieme al copto fino al IX secolo, quando come conseguenza della conquista musulmana (641 d.C.) venne introdotta in Egitto la lingua araba, che si aggiunse alle precedenti sino, gradualmente, a soppiantarle nell'uso secolare. L'ultima attestazione del copto come lingua vivente in uso nella scrittura risale all'inizio dell'XI secolo (cfr. Zakrzewska 2014: 84). Proprio in questo periodo esso divenne la principale lingua liturgica della Chiesa egiziana. Al copto vennero attribuiti valori sacri e misterici, tanto che alcune parti della liturgia sono ancora oggi celebrate unicamente in copto. Con la totale arabizzazione della popolazione, alcune parti della liturgia furono gradualmente tradotte in arabo, che venne introdotto a fianco del copto. Il copto permane con forza proprio perché incarna valori simbolici di ordine spirituale e culturale confermando un ponte con l'antichità egiziana. In particolare alcuni testi, come le Letture delle Epistole di San Paolo, il Vangelo e il Sinassario, furono tradotti in arabo perché lingua veicolare della popolazione egiziana, dunque comprensibile a tutti. Pertanto l'arabo si affiancò al greco e al copto, all'interno di una gerarchia che pone la lingua copta al rango più elevato. Tra i vari dialetti copti in cui si celebravano i riti cristiani (oramai il copto era divenuto esclusivamente lingua liturgica) prevalse il dialetto boharico del Basso Egitto, utilizzato nei più importanti monasteri del deserto di Sceti. Il copto nella forma del

boharico divenne la variante dialettale che si impose come *la* lingua liturgica. La forma che oggi conosciamo è quella assunta nel XII secolo. Soltanto con l'introduzione della stampa nel XIX secolo si ebbe una standardizzazione del copto liturgico e della sua pronuncia, questione importante per lo studio dei canti.

La Chiesa enfatizza la lingua copta come la manifestazione dell'identità cristiano-egiziana, trasmessa attraverso i secoli, poiché il copto fu prima, la lingua dei padri del deserto e del monachesimo, poi, divenendo lingua liturgica e misterica, venne considerata la "lingua dei Cieli". Oltre a ciò una larga parte della comunità ritiene che la lingua costituisca il ponte con l'antichità faraonica, ricollegandosi a un'identità egiziana pre-islamica. Queste due concettualizzazioni si intrecciano nel comune sentire e si manifestano nel valore attribuito dai copti stessi ad alcuni canti, in cui, vi riscontrerebbero tracce di melodie faraoniche (cfr. 3.5., II parte). È chiaro che si tratta di un'operazione intellettuale volta a riaffermare l'egizianità antica di una comunità che divenne minoranza nella madrepatria. A partire dagli anni Sessanta si assiste al graduale inserimento di traduzioni nelle lingue della diaspora. In Italia il processo è tuttora in corso (cfr. capitolo 1., II parte).

Durante ogni rito la dialettica tra le lingue della Chiesa s'intreccia con l'espressione musicale che veicola i testi cantati e che li trascende, attraverso dinamiche melodiche che dilatano o restringono un testo grazie all'uso rituale delle melodie-tipo e dei vocalismi (cfr. capitolo 3., II parte). La parola sacra espressa attraverso il canto, è riconoscibile e comprensibile non solo per il contenuto semantico, ma soprattutto per il modo, stilistico e melodico, in cui viene cantata: attraverso la melodia il credente identifica la ricorrenza (periodo dell'anno liturgico, festa, giorno della settimana), la tipologia di preghiera (cantillazione del Vangelo), il punto esatto del rito (cfr. 3.3.1., I parte). I testi sacri, dunque, mantenendo l'importante valore semantico, assumono una forma determinata dalla melodia che deve essere proprio quella, affinché il rito possa essere compiuto. Il rito per eccellenza è la celebrazione eucaristica che avviene durante la Divina Liturgia.

2. Il canto liturgico copto: studi, ricerche e trasmissione

La storia degli studi sulla musica copta e le pratiche relative alla trasmissione del sapere liturgico musicale sono intimamente legate alla storia dei copti e alla loro interazione con le vicende politiche dell'Egitto.

2.1. Ricognizione storico-bibliografica sul canto copto fino al Novecento

Le prime descrizioni delle pratiche liturgico-musicali nella Chiesa copta si devono a tre intellettuali egiziani vissuti tra i secoli XIII e XIV. Il primo è Ishāq al-Mu'taman Abū Ibn Al-'Assāl (XIII sec.), che dedica un capitolo del suo *Kitāb Majmū' Usūl Al-Dīn* (Libro sulla raccolta dei fondamenti della religione) allo sviluppo della musica, ricollegandolo alle Sacre Scritture e a specifici eventi storici (cfr. Graf 1948-1949). Il secondo è Yuhānnā Ibn Abī Zakāriyyā ibn Sibā' (fine del XIII sec.), che descrive dettagliatamente gli usi della musica a lui contemporanea nel suo libro dal titolo *Al-Jawharah Al-Nafīṣah fī Ulūm al-Kanīṣah*, tradotto e curato da Jean Périr nel 1922 con il titolo *La Perle précieuse*. Il terzo autore, Shams al-Ri'āsah Abū al-Barakāt Ibn Kabar (morto nel 1320 d.C.), scrisse *Misbāh Al-zilmah fī Idāh al-Khidmah*, tradotto e curato da Louis Villecourt col titolo *La Lampe des ténèbres*. Questo libro è di fondamentale importanza per la storia della liturgia copta sebbene ancora non sia stato pubblicato interamente. Per quanto riguarda specificamente l'ambito musicale, l'autore presenta otto modi basati sulle concezioni di Pitagora e sul sistema greco-bizantino dell'*Ochoichos*. Abū al-Barakāt divide gli otto modi in quattro gruppi: 1) caldo e umido; 2) freddo e umido; 3) caldo e secco; 4) paziente e coraggioso. Nella stessa fonte, in un passo successivo, Abū al-Barakāt menziona dieci modi e non solo otto (cfr. Kuhn 2014: 74). Inoltre tratta degli usi specifici dei “modi musicali” della Chiesa egiziana, presentando varianti locali e discutendo sulla situazione musicale liturgica a lui contemporanea. I tre autori sottolineano la relazione dei modi egiziani con il sistema degli otto modi bizantini (cfr. 3.3.1., I parte).

Tra il XIV e il XIX secolo la documentazione appare pressoché inesistente. Un'importante fonte che apre però la possibilità di nuovi percorsi di indagine e che attesta anche l'esistenza di relazioni tra la Chiesa alessandrina e il pontificato romano, è il testo di Atanasius Kircher, *Lingua Aegyptiaca Restituta* pubblicato nel 1643 a Roma, che cita un lettera del Patriarca di Alessandria a papa Clemente VIII. Nel capitolo intitolato *De ecclesiae coptae* Kircher riporta la melodia base, senza le ornamentazioni

che caratterizzano il canto copto. Il suo contributo è importante per l'attenzione al contesto storico-culturale, poiché non si limita a descrivere la prassi esecutiva e le atmosfere della liturgia copta ma pone anche in evidenza le differenze e le analogie tra le pratiche della Chiesa copta ortodossa e quelle della Chiesa cattolica romana.

La successiva documentazione sarà prodotta solo all'inizio dell'Ottocento grazie al francese Guillaume-André Villoteau (1759-1839), annoverato tra gli antesignani dell'etnomusicologia moderna (cfr. Leydi 1991: 15). Villoteau soggiornò al Cairo durante l'occupazione napoleonica (1798-1801). Con l'intento di trasformare l'Egitto in colonia francese, Napoleone diede l'avvio a una campagna scientifica volta a indagare i diversi aspetti della cultura egiziana: 167 studiosi vi si recarono come parte della *Commission des Sciences et des Arts d'Égypte* e Villoteau fu incaricato di studiare la musica. Gli esiti delle ricerche della Commissione confluirono nell'opera monumentale intitolata *Description de l'Égypte*, la cui edizione completa in 37 volumi è datata 1826. Villoteau dedicò alla musica egiziana il XIV volume, dal titolo *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, nel quinto capitolo del quale si tratta della musica copta. Lo studioso, pur ritenendo i canti copti depositari di una tradizione antichissima e particolarmente ricca, considera noiosi e fastidiosi i canti a lui contemporanei (cfr. Villoteau 1909: 755). Nonostante questo condizionamento estetico, Villoteau mostra particolare accortezza nel trascrivere un *Alleluia*, adoperando particolari segni per rappresentare altezze e melismi che non rientravano nel sistema europeo standardizzato. Egli cerca di far conoscere attraverso la musica un aspetto della cultura cristiana egiziana, ponendone in evidenza il passato prestigioso e sottolineando la stabilità della prassi liturgica (cfr. Villoteau 1909).¹⁰

L'interesse per la musica egiziana e per quella copta in particolare si rafforza, nei secoli XIX e XX, grazie al contributo dei missionari gesuiti. In questo contesto si distinsero i padri Jules Blin (1853-1891) e Luis Badet (1873-1933), impegnati nella nuova costituzione del *Collège de la Sainte Famille* e nella tutela del canto copto tradizionale. La principale preoccupazione di Blin e Badet era di garantire la continuità della trasmissione della musica copta nel nuovo clero copto-cattolico. La presunta origine “faraonica” dei canti contribuiva inoltre ad affermare – nella visione dei missionari – l'autorevolezza della pratica liturgica.

¹⁰ A proposito di Villoteau si veda la pubblicazione di Paul-Marie Grinevald dal titolo *Guillaume-André Villoteau: (1759-1839) - Ethnomusicographe de l'Égypte* (2014), in cui viene analizzata l'attività pionieristica dello studioso in ambito etnomusicologico.

Jules Blin pubblica il suo lavoro nel 1888, parlando di una musica unica, diversa sia dalla musica occidentale sia da quella araba. Secondo lo studioso, il canto copto, come tutti i canti religiosi, conserva l'impronta nazionale, nel senso che il repertorio religioso si trasmette da una generazione a quella successiva in modo stabile. La stabilità del canto liturgico permetterebbe quindi di riscontrare elementi riconducibili alla cultura egiziana antica, a differenza dei canti profani che risentirebbero maggiormente delle influenze straniere. Padre Blin riconosce le difficoltà teoriche di eseguire una trascrizione accurata e preavvisa i lettori delle imperfezioni della sua notazione, si impegna tuttavia a trascrivere in modo scrupoloso tutto ciò che ha ascoltato. Nonostante le buone intenzioni, Blin trascura i melismi che caratterizzano il canto copto (cfr. Blin 1888: I-II e Ramzy 2014: 168-169).

Al 1899 risale il lavoro di Luis Badet intitolato *Chants Liturgiques des Coptes, notés et mis en ordre par Le Père Louis Badet, S.J. [Première] Partie Office de la Sainte Messe, Chants du Peuple et du Diacre*. Badet cerca di emendare gli errori effettuati da Blin, affermando: «Celui qui voudrait assimiler la musique des coptes à la musique européenne moderne commettrait une grave erreur» (cfr. Badet 1898: p.V). Oltre alla liturgia di san Basilio, Badet affronta anche quella di san Gregorio ed esplicita l'intento didattico del suo lavoro, rivolto ai seminaristi copti cattolici. A questo fine presenta i principi elementari della musica europea in modo che gli studenti copti possano leggere le sue trascrizioni. Nemmeno Badet riporta molti dei melismi e degli ornamenti che distinguono gli inni copti, anche se le sue trascrizioni sono ritenute dall'etnomusicologa Carolyn Magdy Ramzy più rispondenti alle strutture melodiche reali (cfr. Ramzy 2014: 169). Nello spirito degli studi comparativi apparsi nei primi scritti del Novecento, i lavori di Blin e Badet cominciarono a stimolare l'interesse di altri autori. È interessante, a questo proposito, lo studio dell'abate Jacques Dupoux pubblicato in *La Tribune de Saint-Gervais*, un bollettino mensile della *Schola Cantorum* fondata a Parigi nel 1894: si tratta di una serie di articoli pubblicati tra il 1903 e il 1904 sotto il titolo *Les Chants de la Messe*. Dupoux prende in esame il canto copto, insieme ai canti bulgari e armeni. Il lavoro è caratterizzato da un'analisi comparativa che aspira ad avvicinare la musica copta e altre tradizioni liturgiche al canto gregoriano.

Poco prima della proclamazione dell'indipendenza dagli Inglesi (1922), all'interno di un clima nazionalistico, si colloca il trattato di Kamil Ibrahim Ghubriyāl *Al-Tawqi'āt al-Musihiyah li-Maraddat al-Kanisah al-Murqusiyyah* (Le notazioni musicali dei responsori della Chiesa di San Marco), pubblicato al Cairo nel 1916 (cfr.

Ramzy 2014: 170). Ghubriyāl è il primo egiziano che prova a trascrivere la musica copta in notazione occidentale. Nell'introduzione esorta i copti a riappropriarsi delle loro tradizioni culturali, rivolgendosi non solo ai giovani uomini ma anche alle donne. Questo aspetto è molto rilevante se si considera che il canto liturgico è ritualmente eseguito soltanto da uomini, in passato come al giorno d'oggi. Di fronte alla rapida modernizzazione dell'Egitto, all'influenza inglese, alla scolarizzazione promossa dai missionari, ai maggiori contatti con l'Occidente, Ghubriyāl temeva che la cultura tradizionale copta potesse disintegrarsi a causa della mancata conoscenza del proprio patrimonio. Riteneva inoltre che la musica profana avrebbe influenzato negativamente la società egiziana e copta. Per affrontare questi problemi, Ghubriyāl, traendo ispirazione dai modelli protestanti propose una modernizzazione della musica liturgica copta, chiedendo di dotare di un organo in tutte le chiese del Cairo e facendosi carico di contribuire al finanziamento del progetto. Sperava che in questo modo il canto copto modificato avrebbe potuto sostituire l'esecuzione di musica non religiosa nelle scuole copte, negli incontri sociali, nei matrimoni ecc. Il tentativo di adattare il canto alle esigenze sociali contemporanee per preservare il repertorio liturgico coincise con la riforma che ha influenzato profondamente la chiesa copta ortodossa: il già ricordato movimento della scuola domenicale. Una differente risposta, di tipo conservativo, all'esigenza di proteggere la tradizione copta dall'oblio è fornita da un intellettuale copto, Tawfīk Habib, che ha pubblicato nel 1917 uno studio dal titolo *Alḥan al-kanīsa al-kibtā* (I canti della Chiesa copta). Tawfīk rilegge in modo critico le trascrizioni di Blin commentandole e correggendole, al fine di fornire la corretta trascrizione degli inni per la formazione dei cori delle scuole copte (cfr. Gillespie 1978: 234).

Al filone di studi volto alla ricerca dell'origine della musica orientale attraverso lo studio analitico dei modi si collega il volume *Oriental Hymn Tunes: Egyptian and Syrian, Collected and Noted* di William Henry Temple Gairdner (1930), un altro missionario inglese al Cairo. Gairdner presenta brevi trascrizioni di inni copti.

2.2. Ragheb Moftah e la nuova fase di studi

Dr. Ragheb Moftah (1898-2001) was among the first scholars to recognize the unique cultural as well as liturgical value of coptic music, and a pioneer in creating awareness of it by recording the entire corpus of the coptic liturgical music, thus making it available to coptic communities and scholarly circles

in Egypt and abroad. Such awareness led during the latter part of the twentieth century to its unprecedented revival and its emergence as a new academic field of study (Croom 2007 sit.).¹¹

Le indagini condotte da Ragheb Moftah, figura fondamentale negli studi contemporanei di musicologia copta, aprono una nuova fase delle ricerche. Moftah ha iniziato a dedicarsi alla conservazione del canto liturgico guidato da preoccupazioni, comuni agli intellettuali a lui contemporanei, relative all'influenza missionaria sulla cultura copta. Moftah ha rifiutato la proposta di Ghubriyāl di modernizzare gli inni con l'aggiunta dell'accompagnamento dell'organo, convinto che questa modifica avrebbe corrotto le loro radici riconducibili all'antico Egitto (cfr. Ramzy 2014: 171).

Un'importante collaborazione, proseguita nel corso di dieci anni, inizia nel 1926 tra Ernest Newlandsmith, violinista e compositore inglese, e Ragheb Moftah (*ibidem*). Il fine del lavoro di Moftah e Newlandsmith era molteplice: *a*) documentare i repertori nel modo più corretto possibile e standardizzarli al fine di insegnarli correttamente alle generazioni future; *b*) produrre la documentazione più completa possibile sulla musica copta. Un esempio di questa collaborazione è il manoscritto di Newlandsmith dal titolo di *The music of the Mass as sung in the Coptic Church*, scritto al Cairo dal 1929 al 1933. Il manoscritto presenta cinque sezioni riguardanti le diverse parti della messa. Inoltre, Newlandsmith e Moftah curarono la stesura di 16 fogli di trascrizioni musicali liturgiche, 14 dei quali sono ora al centro della *Ragheb Moftah Collection* presso la Library of Congress, dove si trova l'intera collezione delle ricerche condotte da Moftah sino alla sua morte. A differenza dei suoi contemporanei nordamericani ed europei, che già utilizzavano il fonografo per le trascrizioni, Newlandsmith trascrive dal vivo, in base alle esecuzioni del grande cantore Mikhaīl Jirgis al-Batanūnī (cfr. 2.4.1., I parte) che, dovendo rieseguire più volte uno stesso pezzo dal vivo, realizza necessariamente micro variazioni a ogni esecuzione. Questo, se da un lato rende il lavoro maggiormente difficoltoso rispetto alla trascrizione a partire da una registrazione, dall'altro restituisce l'idea della dinamicità del repertorio. Newlandsmith tralascia inoltre volutamente di segnare gli abbellimenti, in quanto li considera «appalling debris of Arabic ornamentation» (cfr. Newlandsmith 1932: 146 e Ramzy 2014: 171) che depauperano l'autenticità di canti ereditati dall'antico Egitto. Nella sua visione la terra dei faraoni si pone alle radici della musica occidentale: «After a careful study of these very simple

¹¹ In alcuni riferimenti bibliografici è presente l'abbreviazione "sit.", ciò significa che essi sono consultabili nella prima parte della sitografia.

themes, we cannot but feel that much of the music of Western civilization must have its source in the Orient» (cfr. Newlandsmith 1931: 9).

Gli anni Cinquanta del XX secolo furono particolarmente significativi per gli studi sulla musica copta, innanzitutto per i tentativi di interpretazione delle notazioni presenti in due antichissimi manoscritti greci ritrovati in Egitto: il primo (Zenon, Cairo Museum, n. 59532) risale alla metà del III sec a.C.; il secondo (tratto dal papiro Oxyrhynchus 1786 pubblicato da Grenfel e Hunt) datato alla metà del III secolo d.C., riporta un frammento di un inno oggi non conosciuto, che rappresenta il più antico esempio di notazione cristiana (cfr. Moftah, Robertson, Roy 1991). Il musicologo René Ménéard provò nel 1954 a identificare i segni presenti sotto le lettere del testo assimilandoli alla notazione efonetica. Tali segni potevano indicare le altezze su cui leggere una parola o un insieme di parole, ma non precisavano gli intervalli né la durata. Segni simili, noti col nome di *hazzāt*, sono oggi utilizzati per l'apprendimento mnemonico dei canti, tuttavia non è stato confermato che si tratti dello stesso sistema presente nei manoscritti studiati da Ménéard.

Hans Hickmann, allievo di Curt Sachs e Eric Von Hornbostel, specializzato in organologia dell'antico Egitto, scrisse molti articoli sugli strumenti musicali egiziani e alcuni sulla musica liturgica copta. Tra le molteplici pubblicazioni curate da Hickmann (una bibliografia completa è presente nel *Journal of the Society of Ethnomusicology*, vol. IX, no. 2, maggio 1969: 317-19), si ricordano gli articoli *Quelques observations sur la musique liturgique des Coptes d'Egypte* (1950), *Le tambourin rectangulaire du nouvel empire* (1951), *Quelques considérations sur la danse et la musique de danse dans l'Egypte Pharaonique* (1953).

L'intero lavoro di Moftah è stato donato alla Library of Congress, grazie alla quale è accessibile online. Questo studioso è presentato come il pioniere della musica copta nel film in arabo sottotitolato in inglese disponibile nell'archivio della Library of Congress (cfr. <https://www.loc.gov/item/ihas.200155314/>).

Il 1954 è un anno importantissimo per la cultura copta e la musica in particolare, poiché viene fondato da Aziz S. Atiya (1898-1988) l'Istituto Superiore di Studi Copti (cfr. 2.4.4., I parte), articolato in otto dipartimenti, uno dei quali musicologico diretto da Ragheb Moftah, responsabile della formazione degli studenti dell'Istituto e dei seminaristi iscritti per la formazione clericale. In parallelo all'attività didattica, Moftah aveva iniziato a registrare i canti liturgici nello studio di registrazione dell'Istituto, producendo incisioni che iniziarono a circolare anche fuori dall'Egitto a partire dagli

anni Sessanta. Già nel 1970 era ampia la documentazione audio depositata presso l'*American Folklife Center* della Library of Congress. In seguito alla diffusione di questi notevoli documenti sonori alcuni studiosi, tra i quali la musicologa rumena Ilona Borsai, l'etnomusicologa ungherese Margit Tóth e l'americano John Gillespie, si recarono in Egitto per lavorare con Moftah.

Fra la fine degli anni Sessanta e gli inizi dei Settanta appaiono gli studi di Ilona Borsai. Il suo lavoro *Mélodies traditionnelles et leur importance dans la recherche de l'ancienne musique pharaonique* (1968) si può considerare ulteriore espressione di quel filone di studi che affermava il legame tra antico Egitto e tradizione copta. Questa pubblicazione, insieme alle prime trascrizioni sopra citate, concorse all'interpretazione della musica quale mezzo di rivendicazione identitaria in base alla stabilità delle pratiche liturgiche: sostenere l'origine faraonica del canto liturgico permetteva ai copti di ricollegare la propria storia a quella millenaria della propria terra, riaffermando, nella presunta fissità del linguaggio musicale, una identità confermata anche dalla stabilità della loro presenza nel territorio egiziano.

Fra gli altri contributi della studiosa, che collaborò per anni a fianco di Moftah, spicca l'articolo *Caractéristiques générales du chant de la messe copte* (cfr. Borsai 1970-1971), in cui – citando tutti gli autori precedenti – analizza la struttura della messa e riporta a titolo esemplificativo alcune brevi trascrizioni. La studiosa mette inoltre in relazione la tradizioni musicali copta e bizantina in un interessante saggio dal titolo *Le tropaire byzantin "O Monogénès" dans la pratique du chant copte*, evidenziando il legame con la tradizione greca e la presenza di elementi greci nella lingua e nella liturgia (cfr. Borsai 1972).

Significativo riguardo l'interesse che si sviluppa intorno al cultura copta è il contributo di John Gillespie *Coptic chant: a survey of past reserch and proyection for the future*, pubblicato nel volume curato da Robert McLachlan dal titolo *The future of coptic studies* (1978). Gillespie analizza criticamente la storia degli studi sulla musica copta, sottolineando l'attualità delle ricerche in questo campo e ponendo le basi per ulteriori sviluppi.

Margit Tóth si è dedicata per circa trent'anni alla trascrizione su pentagramma delle registrazioni effettuate da Moftah. Queste trascrizioni confluirono nel volume *The Complete Orthodox Liturgy of St. Basil with Complete Musical Transcription* (1998). Il lavoro dell'etnomusicologa è particolarmente rilevante perché è stata la prima ad annotare ampiamente gli ornamenti melodici che caratterizzano gli inni. Utilizzando il

sistema di Béla Bartók (1955), la studiosa ha trascritto ogni abbellimento per mostrare la complessità melodica del canto copto. Inoltre ha elaborato un sistema per distinguere il canto tradizionale dalle variazioni personali aggiunte dai cantori, utilizzando note più piccole con stanghetta verso il basso per trascrivere gli abbellimenti e note di normali dimensioni con stanghetta verso l'alto per la melodia di base. Queste trascrizioni, molto puntuali, sono diventate uno strumento primario di conservazione a fini scientifici. Tuttavia, a causa della loro complessità e per il fatto che la maggior parte della comunità copta non legge la notazione musicale occidentale, non sono state utilizzate a fini didattici. Questa funzione è stata invece garantita dalle registrazioni di Moftah, che divennero lo strumento didattico dei cantori e dei diaconi, in conformità con una tradizione che è sempre stata orale.

Un'altra importante componente della pubblicazione *The Complete Orthodox Liturgy of St. Basil with Complete Musical Transcription* è costituita dalle traslitterazioni del copto secondo l'alfabeto latino e dalle traduzioni in inglese realizzate da Marta Roy. Si tratta di un'opera monumentale che sintetizza settantacinque anni di carriera di Moftah, offrendo una base per eventuali comparazioni tra i diversi riti delle chiese orientali. Al lavoro di Moftah la comunità attribuisce una grande importanza. Secondo i copti intervistati nel 2007 al Cairo dall'etnomusicologa francese Séverine Gabry-Thienpont, soltanto uno di loro può condurre un lavoro approfondito e credibile sul repertorio liturgico copto (cfr. Gabry-Thienpont 2010).

2.3. Attuali linee di ricerca in prospettiva etnomusicologica

Il panorama etnomusicologico relativo agli studi copti contemporanei si muove prevalentemente nella direzione storicamente consolidata della tutela, studio e trasmissione dei repertori liturgico-musicali tradizionali. A questo tipo di impostazione si affiancano nuove linee di ricerca relative al rapporto tra musica e identità, che mettono in evidenza non tanto l'origine faraonica e la millenaria stabilità liturgica, quanto una costruzione storico-sociale dell'identità a partire dagli eventi storici di cui si è trattato.

Tra i pochi studi d'impianto etnomusicologico emerge la tesi, scritta in base a uno studio effettuato in Canada, di Carolyn Magdy Ramzy dal titolo *Taratīl: Songs of Praise and the Musical Discourse of Nostalgia among coptic Immigrants in Toronto, Canada*. Si tratta di un lavoro particolarmente interessante, perché prende in esame i

processi di trasmissione dell'identità attraverso il repertorio musicale paraliturgico nell'ambito di una fra le più consistenti comunità copte in diaspora. Carolyn Ramzy è inoltre l'autrice e la curatrice di molteplici saggi e articoli, questi ultimi presenti nella sezione dedicata agli studi copti della Library of Congress, Music Division, Performing Art Encyclopedia.

Dal punto di vista dell'analisi delle melodie-tipo copte applicata alla *Salmodia*, che comprende pratiche rituali diverse da quelle che si prenderanno in esame in questo lavoro, è fondamentale, nonché unico, il lavoro di Magdalena Kuhn pubblicato nel libro dal titolo *Koptische Melodien. Die Relation zwischen Text und Musik in der Koptischen Psalmodia* (2011).

Espressione della tendenza conservativa degli studi sulla musica sono le iniziative promosse dall'Istituto di Studi Copti. La maggiore autorità vivente, garante della "corretta" trasmissione del sapere musicale copto, è oggi Michael Ghattas, che nel 2002 eredita il ruolo che aveva ricoperto Ragheb Moftah (cfr. 2.4.4., I parte). Importante esempio di questa tendenza conservativa è il progetto *Ragheb Muftah Collection Digitizing Project*.¹² Esito di una collaborazione con il Dipartimento di Musica e Teatro dell'Università di Hannover e con l'Università di Hildesheim, il progetto si è svolto tra il 2002 e il 2009 e ha prodotto una digitalizzazione della maggior parte delle ricerche effettuate per oltre mezzo secolo in diverse parti dell'Egitto, al fine di proteggere dal degrado e rendere fruibile il repertorio documentato da Moftah. Grazie al coordinamento dell'etnomusicologo Raimund Vogels, il sistema di archiviazione digitale, contenente l'intera collezione di Ragheb Moftah è stato presentato il 6 ottobre 2009 al patriarca di Alessandria, papa Shenuda III. Ancora una volta emerge il legame tra gli studi etnomusicologici e il prestigio identitario copto, incarnato nella figura del Papa.

L'interesse per il mondo copto si è recentemente focalizzato soprattutto su aspetti storici, politici e religiosi, mentre, per quanto riguarda le indagini etnomusicologiche sulle dinamiche della musica nella diaspora, si deve segnalare un interesse marginale: risulta totalmente assente qualsiasi riflessione su i riti e i repertori a essi connessi. L'analisi del legame tra identità copta in Egitto e musica copta è stata a esempio oggetto di ricerche condotte dall'etnomusicologa francese Séverine Gabry-Thiempont, autrice di molti scritti tra i quali in questa sede se ne ricordano due: *Processus et enjeux de la*

¹² <http://www.uni-hildesheim.de/copticmusic/english/home.html>.

patrimonialisation de la musique copte; Musique et images coptes, un patrimoine en évolution (Gabry-Thienpont 2009 e 2010b).

Per quanto riguarda gli studi in Italia si segnalano, in particolare, la Giornata di Studi *Chrétien en Orient: chantiers de recherche et débats contemporains* promossa dall'École française de Rome, dall'Institut français - Centre saint Louis e dall'Ambassade de France près le Saint-Siège (svoltasi a Roma l'1 e il 2 dicembre 2011) e il Convegno del 2012 *Coptic Religious and Political Life in Contemporary Egypt: Recent Scholarly Developments* promossa dall'Università La Sapienza di Roma. I due convegni hanno avuto, ancora una volta, un taglio prevalentemente storico, liturgistico e antropologico. In ambedue i casi assume particolare significato la partecipazione dell'etnomusicologa Gabry-Thienpont. Un'altra iniziativa di notevole rilievo è stata in questa prospettiva, la Giornata di Studi *Voce e suono della preghiera - Il Canto Liturgico Copto*, curata dall'etnomusicologo siciliano Girolamo Garofalo e promossa dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia il 3 dicembre 2013, con la partecipazione dei maggiori studiosi del settore (Michael Ghattas, Magdalena Kuhn, Séverine Gabry-Thienpont, Raimund Vogels e Ulrike-Rebekka Nieten).

Per quanto concerne la letteratura di tipo enciclopedico si segnalano: l'ampia voce "Music" curata da Mofteh, Robertson e Roy, in *The Coptic Encyclopedia* (1991), corredata da consistente bibliografia; il paragrafo su *La musica copta* nel capitolo *La musica delle chiese orientali* redatto da Egon Wellesz in *Storia della musica* (1991); il capitolo *The Coptic Orthodox Church and its Music* di Martha Roy per la *Garland Encyclopedia of World Music* (2002), la voce "Coptic Church Music" a cura Marian Robertson-Wilson presente in *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians* (2001) e infine, in italiano, la voce "Il canto copto" curata da Renè Ménard presente nel *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti* (1983). Tutti questi contributi sottolineano la carenza e il ritardo nell'ambito degli studi musicologici ed etnomusicologici in questo specifico settore.

2.4. La trasmissione del canto liturgico nella città del Cairo

I maestri di canto, *mu'allimūn* in arabo, hanno svolto un ruolo fondamentale per la perpetuazione della tradizione copta, in stretta relazione con la Chiesa centrale, agendo in istituzioni specializzate. Nella città del Cairo furono fondate tre istituzioni il Collegio Clericale, l'Isituto Didymos e l'Istituto Superiore di Studi Copti che si proponevano

obiettivi diversi. Inoltre, al Cairo si tengono corsi di canto presso le varie chiese, in particolare presso quelle del quartiere Shubra.¹³ Questo fenomeno è complesso perché investe sia adulti sia bambini. Le lezioni di canto sono presenti non solo al Cairo e in Egitto, ma anche in tutti i paesi investiti dalla diaspora (cfr. capitolo 2., II parte).

2.4.1. I *mu'allimūn*

Il termine arabo *mu'allimūn* è il plurale di *mu'allim* sostantivo, derivante dalla radice verbale *'alima* cioè “conoscere”, “sapere”; la stessa radice, nella seconda forma verbale, *'allama*, assume il significato di “istruire”, “insegnare” ed “educare”, dunque il *mu'allim* è il maestro (cfr. Veccia Vaglieri 2002: 139-146). Nella tradizione copta il termine si riferisce anche al cantore che, proprio grazie al fatto di conoscere i repertori liturgici, può insegnarli.¹⁴ È interessante osservare che l'uso di tale termine per riferirsi al cantore è connesso con la radice verbale che rimanda all'area semantica dell'insegnamento e non direttamente a quella del canto: già tale scelta denotativa, infatti, enfatizza l'importanza della funzione svolta dal cantore nell'esercizio del proprio ruolo legato all'insegnamento e dunque anche alla trasmissione di un sapere più complessivo e articolato – cioè, ad esempio, nell'ambito della sfera del sacro o nel quadro di dimensioni etnico-identitarie –attraverso il canto.

La storia del ruolo dei cantori nella Chiesa copta è tracciabile a partire dal 1850 circa, periodo in cui essa risente di molte sollecitazioni provenienti dalla Chiesa cattolica (cfr. capitolo 1., I parte). Prima di questa data anche la musica liturgica, come tutti gli aspetti della cultura copta, risentì del declino determinato dalle difficoltà socio-politiche che la chiesa egiziana ha attraversato. Con il Patriarcato di Cirillo IV (1853-1861) ebbe inizio, come si è detto, il fenomeno passato alla storia come “Rinascita copta” (cfr. Ramzy 2009, 2014). In tale processo la musica rivestì un ruolo fondamentale. Papa Cirillo intuì che la rinascita sarebbe stata possibile se l'educazione culturale fosse divenuta il motore propulsore della comunità, a ogni livello. In tale prospettiva, in ambito liturgico, accanto alla formazione teologica risulta fondamentale la formazione musicale. Per papa Cirillo, dunque, per celebrare bene bisognava cantare bene. Poiché anche la formazione dei cantori venne significativamente compromessa a causa del degrado culturale che permeò tutti gli aspetti della cultura copta, si impose

¹³ Questo quartiere è a maggioranza cristiana. Dopo la rivoluzione del 2011 ha cambiato il proprio aspetto, sino a apparire blindato nel 2015 com'è emerso dalle interviste da me effettuate.

¹⁴ Il termine plurale “cantori” è colloquialmente pronunciato in Egitto “*mu'allimīn*” (cfr. Ramzy 2104: 169).

dunque a papa Cirillo IV la necessità di trovare chi potesse insegnare i repertori liturgici.

Così, a tale riguardo, leggiamo nella Coptic Encyclopedia:

Patriarch Cyril IV (1853-1861), concerned about this situation, made the training of cantors a matter of prime importance to the church. He felt that a specialist, trained and highly skilled in singing the rituals, could help solve the problem, for such a professional could then teach others and thus be responsible for the improvement of the music. With this in mind, the Pope found a blind young man who was teaching in the school adjacent to the patriarchal Church of Saint Mark, and perceiving him to be gifted with a good voice and keen ear, he appointed him to be teacher of melodies. Later, this teacher was ordained a deacon, Abuna Takla by name (Moftah, Martha 1991: 1736-1737).

Come si legge nell'ultima frase della citazione il cantore, fu ordinato diacono con il nome di *abūna* Takla.¹⁵ Questo dato consente di riflettere sul fatto che, sebbene quello del cantore non sia un ruolo ministeriale, la tradizione copta ha tramandato una preghiera che si recita per “investire” al ruolo di cantore, poiché cantare è un servizio che il singolo, in quanto membro di una comunità, offre alla chiesa:

Master, Lord God, the Almighty [nome del cantore] This Thy servant, who stands before Thee and hath hastened to Thy Holy, Catholic and Apostolic Church, do Thou illumine him for rendering sweetly Thy holy words, and give grace to him to chant unto Thee, with understanding, the spiritual hymns (*idem*).

Abūna Takla era un cantore cieco dotato di una memoria straordinaria. Il suo lavoro costituisce la pietra miliare su cui si basa il canto copto come esso è giunto sino ai nostri giorni. Così l'etnomusicologa Ramzy, nel suo articolo *A Musical Inheritance: coptic Cantors and an Orally Transmitted Tradition*, riferisce riguardo al lavoro svolto da Takla:

[...] *mu'allim* Takla then traveled between Upper and Lower Egypt, gathering and memorizing these hymns. Upon his return to Cairo, he published the very first edition of *The Service of the Deacons* in 1859 with the help of Iryān Jirjis Moftah, Ragheb Moftah's paternal great uncle and coptic instructor at the Patriarchal College. This significant book, outlining the order of the hymns to be sung throughout liturgical services and other church rites, was to become a canonical publication with frequent editions published to this day. It was also one of the first major works to be widely disseminated after Pope Cyril purchased an Arabic printing press from Austria (Ramzy 2009 sit.).

¹⁵ Oggi molti cantori divengono diaconi grazie a una formazione acquisita in luoghi specializzati e/o in seno allo stesso percorso catechetico e musicale che ogni bambino compie nella chiesa di appartenenza, come accade per esempio nella chiesa di San Giorgio Megalomartire a Roma.

Questo passo è importante per più motivi: 1) la ricerca sul campo svolta dal cantore: i canti vennero memorizzati ma non trascritti, cosa che avvenne con la seconda generazione di cantori; 2) il lavoro editoriale: questa pubblicazione non riporta alcuna notazione musicale, raccoglie però tutti testi dei canti eseguiti durante tutti i riti liturgici. *The Service of the Deacons* è diventato un libro liturgico canonico in uso ancora oggi (cfr. Ramzy 2014).

Mu'allim Takla rivestì anche un importante ruolo di “mediatore culturale” tra la società copta e il potere musulmano, in quanto egli era noto in seno all'*élite* ottomana per le sue straordinarie doti di cantore e compositore d'inni patriottici (non solo in arabo ma addirittura in copto) che egli eseguì persino al cospetto del Khedivè Ismail Pasha, il quale ne fu talmente colpito che conferì al cantore il prestigioso titolo di *bey* (cfr. Moftah, Roy 1991).¹⁶

Mu'allim Takla fu maestro di sette allievi, due dei quali, *abūna* Murqus di Matay e *Mu'allim* Armanyus, divennero in seguito insegnanti di un giovane cantore, anch'egli cieco, Mikhail Girgis al-Batanūnī, che diventerà il secondo protagonista sia della storia dei cantori sia delle ricerche sul canto.

Mikhail Girgis al-Batanūnī nacque il 14 settembre del 1873 e iniziò la propria formazione liturgico-musicale da bambino presso la scuola elementare del proprio quartiere. Proseguì gli studi in lingua e grammatica araba presso l'Università islamica di al-Azhar, ancora oggi la più importante università di tutto l'ecumene arabo-islamico (cfr. Moftah 1992). Secondo i racconti tramandati oralmente, papa Cirillo V (1874-1927) riconobbe subito il talento del bambino. Oltre a eccelse capacità vocali, il cieco al-Batanūnī era dotato di una memoria straordinaria cosicché in brevissimo tempo, studiando con gli eredi di *mu'allim* Takla, apprese i repertori liturgici così bene e in maniera così completa, tanto da divenire arcidiacono della Cattedrale di San Marco al Cairo a soli 19 anni.¹⁷ Le competenze musicali e la formazione teologica, che garantirono al cantore un grande prestigio, spinsero papa Cirillo V a scegliere Mikhail Girgis al-Batanūnī per un importantissimo ruolo, questa volta non rituale, ma educativo: egli divenne insegnante di canto e teologia presso il Collegio Clericale e presso l'Istituto Didymos, entrambi fondati proprio in quegli anni (cfr. 2.4.2. e 2.4.3., I parte).

Il ruolo storico di Mikhail Girgis al-Batanūnī varcò, però, i confini rituali e didattici, conquistando un piano ulteriore, quello relativo alle ricerche musicali. Dal

¹⁶ In quegli anni inizia a prendere corpo l'ideologia nazionalista egiziana che andava ben oltre i confini dell'appartenenza religiosa (cfr. Campanini 2006).

¹⁷ Rivestire l'incarico ministeriale di arcidiacono della Cattedrale, dunque della sede del Patriarca, costituisce il ruolo più prestigioso in assoluto cui un diacono cantore possa aspirare.

1928 al-Batanūnī collaborò, infatti, con Ragheb Moftah e la sua équipe per la monumentale campagna di registrazioni e trascrizioni condotta in tutto l'Egitto (cfr. 2.2., I parte) La terza istituzione egiziana in cui al-Batanūnī fu il primo docente di canto è il già citato Istituto di Studi Copti. Così il diacono Albair Gamal Mikhail scrive di al-Batanūnī:

When the Institute of coptic Studies was established, Mo'allim Mikhail was appointed to be its first teacher of hymns. The hymns from Mo'alem Mikhail were the source of the vocal notations recorded by Professor Ernest Newlandsmith, a musicologist from the University of Oxford, and through the efforts of Dr. Ragheb Habashy Moftah. In addition, Mo'allim Mikhail conducted the first audio recording of coptic hymns. In light of this great achievement, Dr. Ragheb Moftah comments: "He was the only way of passing down coptic hymns in its original form to us." And for all of these reasons, and many others, Mo'allim Mikhail el-Batanouni is considered to be the master of coptic hymnology throughout Egypt, hence, he is frequently referred to as: "Mo'allim Mikhail the Great." (Albair Gamal Mikhail 2004 sit.).¹⁸

Al momento dell morte il 18 aprile del 1957, al-Batanūnī ricopriva il ruolo di Decano dei cantori dell'intera Chiesa copta. Così conclude Albair Gamal Mikhail, citando il discorso che tenne Moftah il giorno del funerale del grande cantore:

You are like the River Nile that overflows to every corner of its valley. Your teachings have flooded the nations to its uttermost regions, and behold, they declare your name and everlasting treasure, as are the Pyramids that overlook the centuries. Your hymns, which the valley has echoed for thousands of years, you have preserved them for us, in a generation of alteration and change. O you of great heart! You have departed from this narrow place, and your spirit has joined in the world beyond, praising and chanting throughout the entire universe, glorifying the Holy of Holies" (*idem*).

Nel garantire l'"autenticità" della trasmissione gioca un ruolo fondamentale il più celebre diacono-cantore contemporaneo, diacono dei papi Shenuda III e dell'attuale Tawadros II, Ibrahīm 'Ayād. 'Ayād allievo diretto di al-Batanūnī, oggi è insegnante di canto al Collegio Clericale, all'Istituto Didymos e all'Istituto di Studi Copti. Egli è indiscutibilmente la figura più prestigiosa del mondo musicale copto contemporaneo. Nel contesto ecclesiastico, 'Ayād è celebre per sue *performances* alla presenza del Patriarca, presso la cattedrale di San Marco nella città del Cairo, durante le quali emerge nel ruolo di solista. La sua celebrità è dovuta anche all'attività concertistica che egli

¹⁸ Le registrazioni dei canti eseguiti da al-Batanūnī sono conservate nell'archivio della Library of Congress e accessibili online (cfr. sito n. 6).

svolge in tournée, sia in Egitto sia in Europa, insieme al *David Ensemble*. Oltre a essere il più celebre cantore dei repertori liturgici anche al di fuori della dimensione ecclesiale, ‘Ayād possiede uno studio di registrazione in cui insieme al figlio, anch’egli ottimo cantore, registra su diverse tipologie di supporti le proprie esecuzioni (cfr. Kuhn 2011: 113). Questo aspetto è particolarmente rilevante poiché egli è l’esponente più illustre della terza generazione di cantori, che hanno avuto un importante ruolo nelle ricerche e nella standardizzazione dei repertori liturgici. ‘Ayād è il primo a *registrarsi*, consapevole della funzione anche didattica delle proprie esecuzioni. Con lo sviluppo di Internet, ‘Ayād ha compiuto un ulteriore passo in avanti in questa direzione, creando serie di lezioni filmate, rese pubbliche su Youtube, concepite secondo una “rivisitazione” e attualizzazione dei tradizionali e antichi metodi di trasmissione orale. Le lezioni sono destinate appositamente ai cantori della diaspora. Questa iniziativa da un lato rientra nella volontà della Chiesa centrale di “uniformare” la formazione dei cantori della diaspora, garantendo una stabilità del repertorio, dall’altra si può leggere come l’iniziativa personale di una celebrità consapevole del proprio ruolo di maestro in Egitto e nel mondo.

Una conferma di ciò è il documentario di Margot Fassl, *Where the Hudson Meets the Nile*, che evidenzia proprio le dinamiche didattiche in una comunità americana, in cui il maestro intervistato, protagonista del documentario, è proprio ‘Ayād.¹⁹ Nonostante tutte queste attività di tutela e trasmissione della cultura musicale liturgica copta, in Egitto vi sono opinioni contrastanti relative a questo celeberrimo cantore, sintetizzabili in due filoni: alcuni ritengono che sia un idolo assoluto, altri invece sostengono che le sue esecuzioni siano troppo melismatiche, esageratamente ricche di ornamenti rispetto a quelle “tradizionali” (*ibidem*). Una dote che tutti gli riconoscono è la sua capacità di tenere note alte a lungo, questo lo distingue da tutti gli altri cantori contemporanei:

Auffallend ist es, dass er zu den wenigen Kantoren gehört, die eine noch so lange Kadenz genau auf derselben Tonhöhe beenden können, auf der sie die Vocalise begonnen haben (*ibidem*).

¹⁹ Il documentario “*Where the Hudson Meets the Nile*,” about a program developed at St. Mark’s coptic Orthodox Church in Jersey City, NJ, for teaching the ancient coptic chant to their American-born young people è stato presentato in Italia in occasione del convegno *Safeguarding the Musical Traditions of Eastern Christianity - Salvaguardare le Tradizioni Musicali del cristianesimo Orientale 24-26 May / maggio, 2015 Rome Global Gateway*, University of Notre Dame, Via Ostilia 15, 00184 Roma.

Un altro cantore di quella che ho ricostruito come quarta generazione è *mu'allim* Gad Lewis. Egli è cieco. Come è evidente dalle lezioni dei maestri-cantori presenti sul sito per la diaspora tasbeha.org (cfr. sito n. 8), dalle video lezioni presenti su youtube (cfr. sito n. 4) e dall'indagine svolta a Roma, il metodo oggi tramandato è orale ed è strutturato in due parti: 1) studio del testo, il maestro recita il testo e gli allievi lo ripetono; 2) studio della melodia, il maestro esegue una frase musicale, gli allievi la ripetono. Questo processo avviene un numero variabile di volte, direttamente proporzionale alle competenze musicali e alle età degli allievi.

Un elemento di grande interesse, riscontrato anche a Roma come segno della conservatività della linea di trasmissione, concerne l'uso dell'antico metodo di trasmissione delle conoscenze musicali: la chironomia, cioè la rappresentazione fisica attraverso i gesti del corpo, e in particolare delle mani, dell'andamento della melodia (cfr. Hickmann 1961; Gillespie 1978; Kuhn 2011, 2014; 2016; Ramzy 2014). Nel paragrafo dal titolo *The Oral Tradition* della *Coptic Encyclopedia* si legge:

In view of the abundance and complexity of coptic music, one might well wonder if any mnemonic devices were used to aid in transmitting it. Hickmann maintained that a system of chironomy that dates from the Fourth Dynasty (2723-2563 B.C.) is still employed. However, not all scholars have shared this opinion. Indeed, Ragheb Mofteh, head of the Music Department at the Institute of coptic Studies, affirms that although a cantor may use his hands in directing other singers, his system is strictly individual and not consciously adopted from anyone. The chironomic gestures used in coptic singing seem to relate more to setting the rhythm than to delineating the pitches of a given melody (Mofteh, Robertson, Roy 1991: 1730).

Come si può notare, a partire dal periodo della Rinascita, ogni patriarca ha avuto il proprio cantore di riferimento, segno forte dell'uso che la Chiesa ha voluto fare del canto liturgico come strumento per rivivificare una tradizione a dir poco addormentata. Sin dall'inizio della Rinascita, pertanto, i cantori rivestirono un doppio ruolo, rituale e didattico. Infatti il cantore non è soltanto colui che riveste un ruolo centrale durante le celebrazioni liturgiche, in quanto “co-celebrante” insieme al sacerdote e ai diaconi, ma è anche insegnante: attraverso la trasmissione di un sapere musicale tramandato oralmente il cantore, insegnando le complesse melodie agli allievi è garante della sopravvivenza della tradizione musicale e liturgica. Inoltre, giacché i copti si riconoscono della confessione di fede, i cantori garantiscono la sopravvivenza dell'identità di questa comunità, proprio grazie al canto eseguito ritualmente e trasmesso didatticamente. Pertanto, un ruolo centrale è svolto dai maestri di canto, ai

quali le conoscenze musicali conferiscono un particolare carisma ministeriale nelle singole comunità e nella relazione tra di esse.

I singoli maestri trasmettono un patrimonio musicale stabile almeno dal Novecento, periodo di cui abbiamo ampia documentazione. Ciascun maestro si rifà a una figura autorevole o a un cantore collegato con essa. Queste figure divengono quasi mitiche, cristallizzandosi in un immaginario “eterno” di cui da un lato le piramidi e dall’altro evento salvifico del Cristo costituiscono il giusto paradigma. Questa trasmissione è avvenuta dalla fine dell’Ottocento in luoghi specifici.

2.4.2. Il Collegio Clericale

La necessità di istituire una scuola per la formazione teologica, rituale, e dunque musicale, dei futuri sacerdoti si affermò in Egitto nella seconda metà del XIX secolo. Prima di allora il ministero sacerdotale era trasmesso per “eredità”. Così si legge nella *Coptic Encyclopedia*:

A priest in a church automatically handed his religious responsibilities to one of his offspring, irrespective of how educated his successor was, beyond the reiteration of the coptic liturgy (Mirrit 1991 sit.).

Il Collegio Clericale fu inaugurato il 13 gennaio 1875 alla presenza di papa Cirillo V. La fondazione del Collegio segnò una sorta di passaggio epocale, in quanto venne fondata una istituzione cristiana dopo dodici secoli.²⁰ Il Collegio rispondeva alle esigenze di avere una struttura in cui il clero potesse acquisire un’attenta formazione teologica per guidare i fedeli e per trasmettere correttamente il patrimonio religioso.

Dopo alcuni anni dall’apertura il Collegio fu chiuso a causa della mancanza di fondi e dell’esiguo numero d’iscritti. Dopo diciotto anni, nel novembre del 1893, il Collegio fu riaperto. L’offerta didattica era rivolta a coloro i quali volessero intraprendere la vita sacerdotale, per costoro la formazione curriculare si dispiegava in cinque anni. Tuttavia, poiché l’obiettivo era rivivificare l’intero clero e non solo formare nuovi sacerdoti, venne istituita una classe rivolta a sacerdoti e monaci anziani, i quali potevano risiedere presso il Collegio solo per un anno, durante il quale avrebbero approfondito le proprie conoscenze prima di tornare alle diocesi e monasteri di

²⁰ I copti, dalla conquista arabo-islamica del 641 d.C., assunsero lo stato di *dhimmi* “protetti”. All’interno della società musulmana ebbero una serie di restrizioni, tra cui quella di non poter costruire più chiese e organismi ecclesiastici. Inoltre furono obbligati a pagare due tasse, che nel corso dei secoli gravarono moltissimo non solo sui singoli ma anche sulla Chiesa, ciò comportò conversioni di massa all’Islam (Cfr. Elli 2003).

appartenenza. Nell'ottobre del 1905 furono attivate lezioni serali rivolte agli studenti universitari che desideravano ampliare la propria formazione anche in ambito teologico. Nell'ottobre 1959 furono ammesse anche le donne. Negli stessi anni si aggiunsero monaci ortodossi siriani ed etiopi.

La posizione del Collegio fu rafforzata da un decreto patriarcale per limitare il sacerdozio ai laureati del Collegio Clericale. Questo breve *excursus* dimostra la crescente influenza della Chiesa che tende a centralizzarsi standardizzando la formazione dei sacerdoti e dunque della loro ritualità, la cui prima ed evidente ricaduta dal punto di vista etnomusicologico è la standardizzazione delle modalità esecutive musicali, in base al modello che si era delineato grazie alle “ricerche sul campo” di abuna Takla e trasmesse, presso il Collegio, da al-Batanūnī.

Oggi il Collegio Clericale si trova presso la Cattedrale di San Marco. La formazione musicale è garantita dal cantore diacono Ibrahim ‘Ayād, erede, come si è detto, di al-Batanūnī. I corsi sono rivolti a studenti la cui età e la cui formazione liturgico-musicale è differenziata, questo è possibile grazie al metodo di insegnamento tradizionale che pone il suo nucleo nell’ascolto del maestro e nella ripetizione di ogni frase musicale. L’etnomusicologa Gabry-Thiempont così commenta le lezioni: «Les séances s’apparentent à des véritables réunions où les coptes partagent le temps du cours, un intérêt commun pour leur musique liturgique» (Gabry-Thiempont 2009).

2.4.3. L’Istituto *Didymos*: la scuola dei cantori ciechi

L’Istituto Didymos è stato fondato nel 1893 (un anno prima della seconda apertura del Collegio Clericale). Questo Istituto si trova nel quartiere cristiano di Shubra. L’obiettivo dell’Istituto è fornire una formazione musicale liturgica ai giovani di sesso maschile che desiderano diventare cantori attraverso una modalità d’apprendimento che risulti strettamente legata alla pratica rituale. Inizialmente quest’istituzione era rivolta esclusivamente ai giovani ciechi. Oggi la formazione non è più riservata esclusivamente a costoro, ma anche a tutti coloro che vogliano diventare cantori. In questo centro di formazione si applica una metodologia didattica che concepisce lo studio del canto solo in relazione alla partecipazione diretta dei discenti ai riti e alle cerimonie, e alla comprensione del loro valore simbolico e rituale. Lo scopo è quello di far cogliere quale sia la funzione della musica (melodie e preghiere) nel rito.

Anche in questo istituto insegnano sia ‘Ayād sia il cantore Gad, docente insieme ad ‘Ayād anche all’Istituto di Studi Copti.

2.4.4. L'Istituto Superiore di Studi Copti

L'Istituto Superiore di Studi copti sin dalla sua fondazione, avvenuta il 21 gennaio 1954 grazie ad Aziz S. Atiya (1898-1988), si è caratterizzato come un polo istituzionale specializzato capace di offrire una formazione universitaria relativa alla cultura copta. Questa sua ben delineata vocazione divenne una sorta di “bandiera” che sventolava per garantire una sopravvivenza istituzionale alla comunità cristiana. Sin dalla sua nascita l'Istituto ebbe otto sezioni: teologia, lingue e letteratura copta, storia copta, archeologia, sociologia, diritto copto, musica copta e arte copta. Queste ultime due sezioni, musica e arte, furono particolarmente floride. È qui significativo mettere in evidenza come, tra tutti i dipartimenti, si siano distinti proprio quelli relativi alla musica e all'arte copta. Una possibile motivazione concerne il valore che la cultura copta attribuisce a queste due manifestazioni culturali: dal punto di vista simbolico, infatti, proprio il canto liturgico e le icone costituiscono due “porte” che permettono il collegamento tra microcosmo umano e macrocosmo divino. Questi due aspetti culturali, verosimilmente, proprio perché carichi di un tale valore simbolico, divennero due importanti strumenti dell'espressione dell'identità cristiano-egiziana.²¹

Il primo direttore della sezione musicale dell'Istituto fu Ragheb Moftah. Il successore di Moftah fu Michael Ghattas che, nel 2002, in seguito alla dipartita di Moftah assunse la direzione della sezione Musica, proseguendo l'opera del suo predecessore in modo attento.²² Durante la direzione di Ghattas, presso l'Istituto di Studi Copti erano ospitati altri cori indipendenti dai corsi universitari, i quali potevano anche seguire i corsi del cantore Gad (cfr. 2.4.1., I parte). Presso l'Istituto avevano luogo, in particolare, due diverse tipologie di corsi di canto. Una, che possiamo definire “professionistica”, è rivolta agli studenti universitari: i repertori riguardano il genere liturgico, sia quelli relativi al rito eucaristico, sia quelli che scandiscono le altre ufficiature. L'altra, non professionistica, è condotta da volontari e rivolta ai fedeli che vogliano approfondire la propria conoscenza relativa al canto liturgico. Questo tipo di offerta didattica volontaria concerne anche corsi di lingua copta (cfr. Gabry-Thiempont 2009).

I repertori studiati dagli adulti riguardano soprattutto la *Salmodia serale*, che

²¹ La funzione identitaria del canto è uno degli aspetti presi in esame nella presente tesi. Per quanto riguarda la stessa funzione espressa dalle icone si veda l'interessante saggio *Coptic Icons, Expression of Social Agency and coptic Identity* (Moussa 2016).

²² Ho avuto l'onore e il piacere di conoscere personalmente *mu'allim* Ghattas durante la giornata di Studi *Voce e Suono della Preghiera* 2013, in cui ho mostrato il mio primo reportage relativo alla documentazione della Settimana Santa del 2013 presso la Chiesa di San Giorgio Megalomartire a Roma.

costituisce uno dei momenti rituali a cui i fedeli partecipano come co-protagonisti. Conoscere questo repertorio, pertanto, permette di partecipare al rito. Questi corsi sono rivolti a classi formate da poche persone e hanno l'obiettivo di fornire una preparazione tale da consentire ai fedeli una partecipazione attiva all'Ufficio della sera. Si tratta di un rito dialogico molto lungo e complesso, in cui i fedeli rispondono al solista. Per poter essere celebrato è necessaria la conoscenza delle melodie (cfr. Kuhn 2011). Studiare questi canti è ancora una volta il mezzo per perpetuare la tradizione e l'identità di questa minoranza.

Oggi l'Istituto superiore di Studi Copti vanta di avere come insegnante di canto il già citato diacono-cantore Ibrahim 'Ayād, docente anche presso l'istituto Didymos e il Collegio Clericale. Il legame tra il cantore 'Ayād e il primo direttore dell'Istituto di Studi copti Moftah è simbolicamente rappresentato da una fotografia del funerale di quest'ultimo celebrato il 25 aprile del 2002.



Fotografia tratta dall'Archivio della Library of Congress consultabile nella pagina del sito della Library of Congress <https://www.loc.gov/item/ihas.200155097/>

Il diacono-cantore Ibrahim 'Ayād è in prima fila a destra, è l'unico che non indossa l'abito religioso

Pertanto nelle tre istituzioni egiziane preposte alla formazione di diaconi-cantori insegnano i medesimi docenti. Questa uniformità degli insegnanti mostra la volontà di definire una uniformità esecutiva del repertorio liturgico grazie allo stile dei maestri che, di generazione in generazione, viene trasmesso tenuto conto, però, delle inevitabili caratterizzazioni personali date dal carisma e dalle modalità esecutive di ogni cantore,

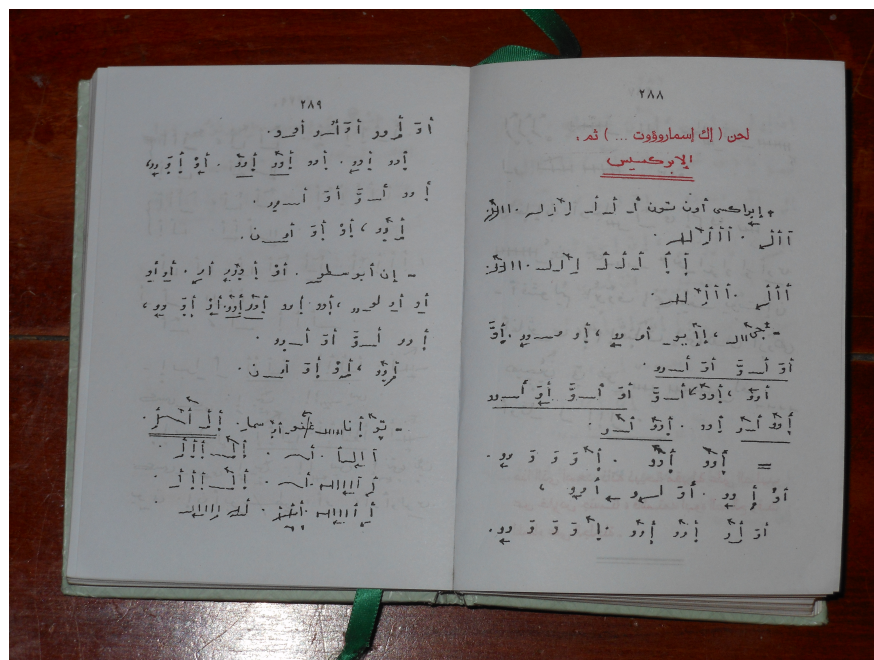
all'interno di binari tradizionali riconosciuti come autentici (cfr. Kuhn 2016).

È dunque possibile tracciare due “genealogie” che garantiscono, per la comunità copta nel mondo, la stabilità e l'autenticità del canto: la prima genealogia riguarda i *mu'allimūn* e l'altra i direttori del Dipartimento di musica dell'Istituto di Studi Copti. Da quanto ricostruito questi rappresentanti della trasmissione della cultura copta, attraverso il canto, interagiscono in modo triangolare con la Chiesa centrale, rappresentata dal Papa copto. Dalla Rinascita in poi, emerge dunque una triangolazione, al cui vertice si trova il Papa, da cui dipende la linea dei maestri, dei quali sono garanti i direttori delle scuole di canto che, tramite i maestri autorevoli, assumono l'incarico di continuare a formare nuovi cantori e nuovi sacerdoti, garantendo così la perpetuazione di modalità liturgico-musicali propriamente copte, e, quindi la vita stessa della comunità.

2.5. Notazioni tradizionali della musica copta

Un tipo di notazione tradizionale usata come supporto mnemonico sono le *hazzāt*: Il termine *hazzāt* è il plurale del singolare *hazza* che significa “movimento”. Le *hazzāt* sono un insieme di segni (punti, trattini e frecce) che indicano la direzione melodica dei canti liturgici. Questi segni non indicano le altezze assolute, ma indicano la durata dei melismi e la direzione (ascendente o discendente) del movimento melodico, come nella scrittura neumatica bizantina, sistema di notazione che i copti già utilizzavano. In Egitto le *hazzāt* non sono ufficialmente pubblicate nei libri liturgici, sono presenti in quaderni personali e molto utilizzate per l'apprendimento dei canti nelle aule, proprio per la loro funzione mnemonica. In relazione alle comunità in diaspora si riscontra la diffusione delle *hazzāt* spesso utilizzate nei siti didattici online. Il sito internet www.hazzat.com presenta testi liturgici copti che incorporano i segni propri delle *hazzāt* come sostegno mnemonico.²³ Presso le comunità di Roma la trasmissione del sapere liturgico-musicale è esclusivamente orale e chironomico. Ho riscontrato l'uso di questi segni solo da parte di un unico diacono come pratica personale non istituzionalizzata. L'immagine seguente riporta un esempio tratto dall'unico volume presente nella chiesa di San Giorgio a Roma.

²³ Esistono anche altri simboli utilizzati come indicatori del movimento delle melodie, per approfondimenti si veda Kuhn 2014: 72-73 e 2016: 192-194.



Esempio di notazione tradizionale: *hazzāt*

3. Simbologia, funzioni e generi del canto liturgici e paraliturgici

La musica scandisce la vita dei copti sia nel rito sia fuori dagli ambienti rituali. Com'è emerso dalle pagine precedenti, la loro identità culturale è al contempo espressione dell'“egizianità” e della professione di fede. I due aspetti sono inscindibili. Proprio questa identità ha nella musica la sua massima espressione, sia nel quotidiano musicale sia nella vita ecclesiale. Nel contesto strettamente ecclesiastico la parola “musica” (ar. *musiqī*) non è usata: la tradizione tramanda, infatti, altri termini per riferirsi al canto liturgico (inni, preghiere, lodi) connessi con la dimensione rituale. Fuori dal contesto prettamente liturgico, invece, i termini “musica” e “canzone” sono utilizzati per riferirsi a un genere dei religiosi ma non liturgico (cfr. 3.3.3., I parte). Questa distinzione dimostra che, per i copti, i repertori propriamente liturgici rivestono valori simbolici e svolgono funzioni differenti dagli altri generi anche religiosi, ma extra-liturgici.

3.1. Valori simbolici

Tutte le manifestazioni religiose musicali copte s'inseriscono in un'unica grande cornice che fornisce le coordinate necessarie finalizzate al raggiungimento della vita eterna. Il valore simbolico, attribuito alla pratica musicale è sintetizzabile in una metafora che vede la vita terrena come un passaggio momentaneo nel corso del quale l'uomo anela di ritornare a Dio. La morte garantisce questo ritorno: raggiungere Dio significa anche vivere nell'eterno canto di lode (*tasbīḥ*) (cfr. Ramzy 2014: 161). Il canto liturgico, in particolare, dal punto di vista simbolico, e, – dal punto di vista emico – anche spirituale, crea un ponte tra il mondo umano e il mondo celeste. Questo collegamento permette all'anima, durante il rito, di abbandonare momentaneamente il tempo e lo spazio umano, vivendo la beatitudine celeste sulla terra, prefigurando così la gioia della presenza di Dio che lei auspica di contemplare nella vita eterna. Alla luce di questo, che costituisce il nucleo centrale della vita dei credenti, ogni comportamento culturale è volto alla preparazione del passaggio alla vita eterna. Le pratiche musicali copte rivestono in ciò un ruolo centrale.

Pertanto la “musica religiosa” per i copti è la manifestazione terrena di una tensione dell'anima verso Dio e della benedizione divina che, discendendo grazie ai canti, garantisce al singolo e alla comunità di sopravvivere ai drammi del mondo.

Questa benedizione, in arabo *baraka*, discende durante la liturgia e da qui, grazie ai sacramenti e al canto stesso, permea la vita quotidiana dei credenti, espandendosi a cerchi concentrici anche dopo il rito.²⁴ In particolare, la beatitudine che il credente vive nel rito viene ricordata anche dai canti non liturgici che trattano i temi della salvezza: ma se nella liturgia i canti svolgono essi stessi una funzione diretta e immediata di collegamento tra la dimensione umana e quella spirituale, i canti extra-liturgici possono solo evocare quest'ultima, riuscendo, però, a "riattivarla" nella vita quotidiana del credente.

Nel canto liturgico copto il valore simbolico è espresso su più livelli. Mi limito qui a richiamare i tre a mio avviso più importanti: il primo connesso alla struttura melodica (cfr. 3.3.1., I parte). Il secondo investe la dimensione linguistica in un duplice modo: uno legato alle lingue, l'altro ai contenuti dei canti (cfr. capitolo 1., I parte). Tali valori simbolici risultano evidenti se si tiene presente che per i copti il canto liturgico è considerato come vera e propria "medicina" dell'anima e del corpo, come è ampiamente emerso dalle interviste da me condotte. Preciso che qui «qualificheremo come *simbolico* il particolare investimento semantico (estetico, emotivo, ideologico) messo in atto dalla collettività in ordine alla produzione e ricezione di determinati eventi sonori» (Bonanzinga 1993: 27).

3.2. Funzioni socioantropologiche

La pratica musicale tra copti e per i copti assolve tutte le funzioni della musica discusse da Merriam: 1) espressione delle emozioni; 2) funzione del godimento estetico; 3) funzione di intrattenimento; 4) funzione comunicativa; 5) funzione della rappresentazione simbolica; 6) funzione della risposta fisica; 7) potenziamento del conformismo e del rispetto delle norme sociali; 8) funzione di supporto delle istituzioni sociali e dei riti religiosi; 9) contributo alla continuità e stabilità della cultura; 10) contributo all'integrazione sociale (cfr. Merriam 2000: 212-229).

La prima funzione, *espressione delle emozioni*, la si può riscontrare a più livelli, tra i quali: i nomi attribuiti dalla tradizione ad alcune melodie-tipo connotate dalla gioia

²⁴ Il termine *baraka*, tradotto con "benedizione", indica un concetto complesso che pertiene alla trasmissione di un potere spirituale (invisibile ma al contempo percepibile nel corpo) che da Dio, tramite i canti nella Liturgia e grazie all'intercessione dei Santi presso Dio, discende nel mondo. Il termine è inoltre connesso alla pratica dei pellegrinaggi alle tombe dei Santi, luoghi in cui i fedeli si recano per ricevere questo particolare tipo di benedizione (cfr. Mayeur-Jaoien 2012). Il medesimo termine è diffuso anche in ambito sufi con le medesime caratteristiche (cfr. Popovic-Veistein 1996).

o dalla tristezza (cfr. 3.3.1., I parte); il canto come risposta alla morte violenta provocata da atti terroristici. In questo caso il canto liturgico dà voce al dolore, trasmutando una potenziale disperazione in accettazione di eventi tragici, non comprensibili dal punto di vista logico-razionale.

La seconda, *funzione del godimento estetico*, si manifesta sia nel rito sia nella vita quotidiana dei copti, la quale è costantemente scandita dai repertori religiosi paraliturgici (cfr. 3.3.3. e 3.4., I parte).

Nel contesto extra-liturgico, riptroviamo anche la *funzione di intrattenimento* (terza) qualora i repertori liturgici siano anche eseguiti in concerto. In questo caso essi possono anche essere eseguiti con un accompagnamento strumentale ('*ud*, *nāy* e altri flauti orientale e occidentali, violini e violoncelli, strumenti a percussione della tradizione arabo-egiziana o occidentali ecc).²⁵ *Funzione d'intrattenimento* svolgono, ovviamente, anche i repertori paraliturgici ("canzoni spirituali") denominati *taratīl* o *taranīm* (cfr. 3.3.3., I parte), che, come si è detto, non solo si cantano fra le mura domestiche, anche in funzione di ninnananna, ma sono anche diffusissimi dalle radio e assai presenti nel Web (per esempio su Youtube).

La quarta, *funzione comunicativa*, ovviamente una delle funzioni più rilevanti, è quella che tutti i canti sempre e costantemente svolgono in quanto strumento di espressione dei contenuti dei testi verbali.

La quinta funzione legata alla *rappresentazione simbolica*, è già stata discussa nel precedente paragrafo, e dunque qui è superfluo ripetere al riguardo quanto già detto.

La sesta, *funzione della risposta fisica*, è riguarda in primo luogo un particolare aspetto che caratterizza inconfondibilmente il comportamento cerimoniale dei sacerdoti copti. Comportamento che non solo risulta del tutto inconsueto per i nostri occhi di osservatori occidentali ma che non trova nessun riscontro neppure in nessuna delle tradizioni liturgiche dell'Oriente cristiano. Durante i riti, infatti, i sacerdoti si

²⁵ Un esempio particolarmente emblematico di elaborazione e arrangiamento con accompagnamento strumentale dei canti liturgici è costituito dal tipo di lavoro che sin dalla sua formazione, avvenuta nel 1975, svolge il gruppo vocale-strumentale *David ensemble*. Esso è attivo primariamente in Egitto e in Europa, i cui concerti, i cui cd, il cui materiale audiovisivo disponibile in rete è molto conosciuto e apprezzato sia in Egitto sia nei Paesi occidentali. Quella del *David ensemble*, vale la pena qui precisarlo, è un'operazione che sebbene sia fortemente orientata in senso "concertistico", non per questa ragione smarrisce del tutto le proprie connotazioni identitarie e religiose. Completamente diverso, ovviamente, è, invece, l'approccio di quei cori (spesso composti unicamente da diaconi-cantori) che anche "in concerto" non rinunciano a criteri esecutivi filologicamente più rigorosi, e dunque mai ricorrono a strumenti musicali (con l'eccezione, ovviamente, di cimbali e triangoli), ad armonizzazioni né a elaborazioni e arrangiamenti di nessun tipo (il caso più rappresentativo di questo secondo orientamento è il coro, diretto da Michal Ghattas, che opera proprio in seno all'Istituto di Studi Copti).

muovono *sempre* con andatura velocissima e a passi cortissimi: sembra quasi che essi camminino “scivolando” sul pavimento, quasi senza sollevare i piedi da suolo. La *funzione della risposta fisica* riguarda in secondo luogo anche le modalità con cui i fedeli partecipano al rito non solo con il canto ma anche attraverso il corpo: innanzitutto rispettando lo spazio loro destinato, sia in relazione alla gerarchia spazio-sacrale della chiesa (vi sono infatti zone accessibili solo al clero e agli uomini che hanno ricevuto una particolare benedizione), sia in relazione alla divisione di genere (cfr. capitolo 2., II parte). Inoltre i fedeli di ogni età, attraverso le prostrazioni, facendo il “segno” della Croce (gesto che in alcune cerimonie si ripete migliaia di volte), il togliersi le scarpe per accedere ad alcune parti della chiesa, e anche per partecipare, pur rimanendo nel loro posto consueto, ad alcuni momenti rituali, manifestano anche cinesicamente la loro partecipazione al rito.

La settima funzione (*potenziamento del conformismo e del rispetto delle norme sociali*), l’ottava (*funzione di supporto delle istituzioni sociali e dei riti religiosi*), nona (*contributo alla continuità e stabilità della cultura*) e decima (*contributo all’integrazione sociale*) nell’universo culturale e religioso copto sono strettamente connesse: il canto, infatti, è un aspetto centrale nella vita di ogni copto sin dall’infanzia, attraverso l’educazione sia catechetica sia musicale rivolta ai bambini a partire dall’età di due anni e grazie alla partecipazione in modo gerarchicamente strutturato dei giovani e dei bambini alla liturgia, caratteristica propria della tradizione copta che la differenzia da tutte le altre chiese d’Oriente e che trae la sua origine delle particolari vicende del cristianesimo in Egitto (cfr. Stene 1997; El-Khawaga 1997; Hasan 2003). Queste pratiche sono fondamentali per la formazione dell’identità culturale e per la sua perpetuazione in Egitto e in diaspora. Attraverso i ruoli assolti nei riti si definiscono all’interno della comunità. L’identità copta si manifesta sia nella vita privata (attraverso la preghiera e i digiuni, che accompagnano gran parte del calendario liturgico) sia nei riti collettivi, in cui il canto è protagonista assoluto. La musica, oltre a scandire le festività liturgiche, veicola le preghiere che sanciscono ogni passaggio sociale: battesimi, fidanzamenti, matrimoni, ordinazioni, funerali ecc.

È possibile, in conclusione, individuare nelle dieci funzioni ora illustrate una sorta di “circularità musicale”, che lega i piani spirituali a quelli terreni e che al contempo ritma senza soluzione di continuità la vita di ogni copto (cfr. paragrafo 3.4., I parte).

3.3. Generi musicali

I repertori musicali propriamente copti sono religiosi, essi si articolano in tre generi: in arabo *alḥān*, *madā‘h* e *taratīl* o *tarānīm*. In questa tesi ho preso in esame il primo genere.

3.3.1. *Alḥān*: stili esecutivi e stili melodici

Il genere *alḥān* è quello che, fra i tre generi religiosi copti, pone più problemi poiché è non solo è quello più antico, ma non è peraltro mai stato mai stato oggetto di sistematizzazione teorica. Esso il genere liturgico che, più degli altri, portatore dei valori simbolici e delle funzioni di cui si è trattato. Il termine arabo *alḥān* è il plurale di *lahn* (letteralmente è stato tradotto “tono”, “canto”, “melodia”). Questo termine ha valenza polisemica: 1) storicamente è stato utilizzato per indicare il genere propriamente liturgico; 2) *alḥān* è stato riferito ai “modi” musicali; 3) *lahn* è anche un qualsiasi singolo canto liturgico; 4) oggi, infine il termine *alḥān* è usato anche per indicare le lezioni di canto, a cui i giovani copti, partecipano sia in Egitto sia in diaspora, come emerso dalla mia ricerca romana.²⁶ Questo quarto uso del termine dimostra come esso non sia solo di pertinenza specialistica, ma faccia parte del lessico socialmente condiviso da ogni copto.

La prima accezione del termine *alḥān* si va affermando tra gli studiosi sin dal dodicesimo secolo. Tra essi Ishāq al-Mu‘taman Abū Ibn Al-’Assāl nel suo *Kitāb Majmū’ Usūl Al-Dīn* (Libro sulla raccolta dei fondamenti della religione) inizia a distinguere gli *alḥān*, come genere prettamente liturgico, da altri generi devozionali copti eseguiti in contesti extra-liturgici (cfr. Graf 1948-1949 e Ramzy 2014). Nell’accezione di “modi” musicali, oggi molto discussa, il termine *alḥān* viene usato per la prima volta nel XIV secolo dal copto Shams al-Ri‘āsah Abū al-Barakāt Ibn Kabar, un sacerdote e intellettuale che nel 1320 d. C. definì il termine *lahn* “tono”, “scala”. Egli individuò otto toni simili agli otto modi bizantini (cfr. Villecourt 1926, Ramzy 2014 e Kuhn 2014). Tuttavia oggi questa definizione di *alḥān* è stata fortemente messa in discussione dagli studiosi contemporanei, poiché in effetti non esiste una vera e propria sistematizzazione come quella dell’*ochtoichos* bizantino. Come si evince dal capitolo relativo alla storia degli studi, tutti i musicologi che nei secoli si sono occupati

²⁶ Al riguardo un episodio emblematico: durante la mia ricerca dottorale presso la chiesa di San Giorgio a Roma nel 2015, Marcello, un bambino allora di sei anni che frequentava la “classe di canto delle elementari”, mi domandò: «Maestra, oggi vieni anche tu agli *alḥān*?».

di canto copto hanno difatto concentrato la loro attenzione su specifici canti o su singoli riti, in particolare si sono occupati della Divina Liturgia e della Salmodia.

Sulla “modalità” nella musica copta, Magdalena Kuhn, unica studiosa che si è recentemente occupata in maniera scientifica di tale questione, abbandonando definitivamente l’erronea prospettiva (o forse, più propriamente, demolendola una volta e per tutte) di voler a tutti i costi imparentarla, anche per ragioni di “prestigio”, con altre illustri e antiche tradizioni musicali (a partire da quella dell’antica Grecia, fino a quelle bizantina, armena e gregoriana, per citare solo alcune fra quelle cristiane, peraltro effettivamente imparentate tra loro), sottolinea che:

Coptic music is not composed by scales but by *melody types* (series of tones), sometimes named as “Trope” or cluster, but they are quite different from the arabic *maqam*, or the Bizantine or Jewish melody tipe called “Trope” (Kuhn 2014: 75).

Le “melodie-tipo” sono delle melodie costruite in base a una formularità che i copti riconoscono appartenere a una area semantico-musicale. Esse sono costruite su formule specifiche, dotate di una precisa fisionomia, a volte molto estese. In concreto, per cantori e fedeli, in qualunque canto la formula d’apertura funge da “melodia identificativa” dell’occasione liturgica. In uno stesso canto, una stessa formula può essere ripetuta sia nello stesso vocalismo, sia in frasi o periodi diversi (cfr. Kuhn 2011 e 2014: 75).

All’espressività dell’area semantico-musicale riconducibile alle melodie-tipo la tradizione copta ha attribuito un valore simbolico, palesato dai rispettivi nomi che, spesso, denotano una caratteristica dell’occasione liturgica in cui esse sono utilizzate. Per esempio durante la Grande Quaresima in preparazione alla Pasqua, il nome della melodia utilizzata è “la melodia del digiuno”. Il nome della melodia-tipo esprime, dunque, un comportamento rituale che i fedeli dovrebbero tenere in quel determinato momento dell’anno. Di fatto, all’interno di un’area semantico-musicale vi sono molte melodie che si connettono a quella di riferimento. Il legame tra momento rituale e melodia a esso connessa, è particolarmente evidente durante la Quaresima, in cui vi sono addirittura due melodie-tipo di riferimento: una che si usa durante le celebrazioni dei giorni della settimana (*alḥān as-ṣawm al-ayyām*); l’altra in uso il sabato e la domenica (*as-ṣawm as-sabt*). Le altre melodie-tipo dell’anno liturgico sono: le melodie-tipo della Settimana Santa, chiamate *alḥān al-ḥazāynī* e *idribī*, quest’ultima utilizzata

esclusivamente per la cantillazione dei salmi (cfr. capitolo 3., II parte); la melodia-tipo della “gioia” usata per tutte le grandi feste del calendario liturgico (*lahn al-farāihī*), con l’esclusione della Domenica delle Palme e della festa Croce, in cui si usa un’altra melodia-tipo specifica (*lahn aṣ-ša‘ānīnī*); nel mese del *Kyhak* (che corrisponde all’Avvento) si usa la melodia-tipo del *Kyahk* (*lahn al-kyahk*); in tutti gli altri giorni dell’anno si usa la melodia-tipo annuale *lahn as-sanawy*.

Queste melodie veicolano i testi, in una relazione complessa tra melodia e parola sacra. È possibile individuare due modi in cui testo e musica interagiscono: nel primo caso un singolo testo poetico può essere cantato con diverse melodie; nel secondo caso, la stessa melodia si può usare per testi poetici differenti. Ciò che governa queste relazioni è il calendario liturgico. Un esempio del primo caso è costituito dal canto che si esegue nella Divina Liturgia, durante la partecipazione dei fedeli all’Eucaristia: il testo poetico di base del canto è costituito dal salmo 150. Questo canto, che ho chiamato “Canto del Salmo 150”, può essere eseguito con sette diverse melodie, in relazione al momento dell’anno (cfr. 1.2.5., II parte). In questo caso, oltre alla melodia che palesa il periodo dell’anno liturgico, si aggiunge un elemento testuale che è costituito da un versetto variabile connesso all’occasione liturgica: dunque un testo poetico pressoché identico (stessa struttura base con un’unica variazione testuale costituita da un versetto) è cantato in sette modi diversi. Un esempio, invece, del secondo caso, è ben rappresentato nel corso della Settimana Santa in cui si usa una stessa melodia-tipo per eseguire tutti i canti. Ciò significa che tutti i canti eseguiti durante la Settimana Santa hanno delle melodie che richiamano l’aria semantico-musicale della melodia-tipo di riferimento, cioè della “melodia triste” (*ḥazāynī*). Una stessa melodia-tipo può essere eseguita in tre modi diversi: in forma “corta” (ar. *qaṣīr*), “abbreviata” (ar. *mukhtaṣar*) e “lunga e solenne” (ar. *ṭawīl*) (cfr. Moftah, Robertson, Roy, Tòth 1991: 1722). A queste due tipologie d’interazione tra melodia e testo, si aggiungano i canti con melodia propria, riconducibili anch’essi, secondo la tradizione, alla melodia-tipo di riferimento del periodo liturgico, come, per esempio, il *Gholghòtha* (cfr. 3.5., II parte).

Durante i riti gli *alḥān* sono cantati dal clero officiante (*al-kāhin*), dal diacono (*al-šammāmsa*) e dal coro formato da chierichetti e diaconi (*al-ša‘b*).²⁷ L’assemblea dei

²⁷ Nella Chiesa copta vi sono sette ordini sacramentali, essi sono: lettore, suddiacono, diacono, arcidiacono, prete, igumeno e vescovo. Gli ordini di lettore, suddiacono e diacono sono considerati ordini minori. L’ordinazione a lettore e suddiacono avviene contemporaneamente. I candidati sono bambini di sesso maschile e di età compresa tra i nove e i dieci anni. I candidati al diaconato sono ragazzi che hanno compiuto quattordici anni (cfr. Burmester 1967: 154). Per poter essere ordinati diaconi bisogna rispettare

fedeli canta alcune parti insieme al coro (cfr. Moftah, Robertson, Roy, Tòth 1991: 1719-1721; Nicolotti 2013: 239-261; Ramzy 2014: 161).

Alhān è un genere esclusivamente vocale caratterizzato da ampi melismi, vocalismi e complesse ornamentazioni. Sono presenti microintervalli. Il genere prevede un accompagnamento ritmico dei cimbali e del triangolo suonati dai diaconi. Il genere è modale. La trasmissione di questo repertorio è esclusivamente orale.

Dal punto di vista teorico, in primo luogo il canto liturgico copto è monodico e omofonico. Questa sua caratteristica è interpretata come simbolo dell'unità dell'umanità che, con un'unica voce, innalza la lode a Dio. Va sottolineato che il ritmo dei canti copti è sempre bianrio.

Poiché il "cuore" del repertorio copto è incarnato dalla Divina Liturgia (che si sviluppa secondo una dinamica celebrativa quadrangolare, che coinvolge il celebrante, il diacono aiutante e il coro che guida i fedeli), gli inni possono essere eseguiti secondo due stili:

1) Responsoriale: il solista canta e il coro e/o i fedeli rispondono, per esempio, intonando un *allilùia* o *amìn* (cfr. Khun 2014: 71);

2) Antifonale: due cori, due solisti, o un solista e un coro, cantano gli inni a frasi alterne (*ibidem*).

Nella relazione tra melodia e testo emerge una delle caratteristiche principali del canto copto: il prolungamento vocalico che si distende su una o più frasi musicali, la cui lunghezza e complessità sono variabili. Per addentrarsi nella estrema complessità del canto liturgico (qui ricordo ancora una volta: tramandato oralmente e non ancora sistematizzato teoricamente), due sono le questioni centrali: la prima riguarda il come un testo poetico venga eseguito, la seconda concerne il rapporto che s'instaura tra melodia e testo poetico (cioè con quale melodia un testo debba essere eseguito). La ricerca sul campo ha chiarito l'esistenza di un rilevante grado d'indipendenza della musica dal testo, come, di fatto, si legge alla voce "music" della *Coptic Encyclopedia* (Moftah, Robertson, Roy, Tòth 1991: 1721):

delle condizioni: 1) essere riconosciuti dalla comunità come persone che partecipano attivamente alla vita parrocchiale (gli aspiranti diaconi hanno tutti esercitato il ruolo di chierichetto); 2) essere noti per la buona condotta conformemente a quanto tramandato negli Atti degli Apostoli 6, 3, in cui si istituisce il diaconato: «Cercate dunque, fratelli, tra voi sette uomini, di buona reputazione, pieni di Spirito e di saggezza, ai quali affideremo quest'incarico».

The music may further show its independence from the text in that musical and textual phrases do not always correspond. For example, in the Liturgy of Saint Basil, there is considerable enjambement in the *solos* of the priest and in the hymns sung preceding the *anaphora*; in some hymns a musical cadence may occur even in the middle of a word (“Judas, Judas,” heard during Holy Week on Maundy Thursday, is a case in point). In addition, the music may distort the stress and length of the syllables, especially if the text being sung is Greek.

In ogni caso, ciascun tipo di testo liturgico deve essere eseguito secondo un determinato stile melodico. Khun, riprendendo gli studi dell'équipe di Mofteh, identifica quattro stili melodici:

1) *recitativo* o “*spoken melody*”: stile con molti abbellimenti e ritmo libero (cfr. Khun 2014: 74). Questo stile si usa per la lettura delle Epistole e per il Vangelo. In questo caso il testo deve essere comprensibile, la melodia e il testo si muovono insieme, gli abbellimenti enfatizzano parole chiave o aspetti del testo che devono essere messi in evidenza (cfr. esempio video n. 2);

2) *sillabico*: a ogni sillaba del testo corrispondono solo una o, a volte, al massimo due note. Questo stile può essere eseguito dall'assemblea dei fedeli in quanto è il più semplice (cfr. Khun 2014: 74). Un esempio è costituito dal canto *Thok te ti gom* (cfr. 3.4.2., II parte);

3) *melismatico*: questo stile melodico è leggermente ornato, gli ornamenti ricorrono nella parte mediana e finale di ogni verso. Il ritmo è libero e senza accenti. I melismi sono eseguiti in modo tale da non oscurare la melodia principale (cfr. Khun 2014: 74). Il melisma è una delle due forme che assume il prolungamento vocalico nel canto copto e in genere il melisma dura dai dieci a venti secondi (cfr. Mofteh, Robertson, Roy, Toth 1991: 1721);

4) “*vocalismatico*” o “*giubilante*”: il vocalismo è una forma di “improvvisazione” su una singola vocale di una parola. In quanto modalità improvvisativa, si sviluppa in base a formule e a un ritmo definito. Il vocalismo può svilupparsi in un arco temporale variabile da uno a quindici minuti. La sua lunghezza dipende dall'occasione liturgica, dalla festa e, soprattutto, dall'abilità del cantore (cfr. Kuhn 2014: 74). Quando il vocalismo è eseguito sulle vocali “i” oppure “e” diventa “ei, ei, ei”; quando invece è eseguito sulla “a”, “o” oppure “u” diventa “aw” o, più frequentemente “ow” e “wo” (cfr. 3.4.3., II parte).

Il vocalismo è una vera e propria modalità meditativa sia per chi lo esegue sia per chi lo ascolta. Esso concorre a definire l'alterità della dimensione celeste anticipata sulla

terra grazie al rito. Il vocalismo o giubilazione sintetizza i valori simbolici attribuiti al canto liturgico, in cui testo e musica si intrecciano per dare vita al “canto celeste sulla terra” (cfr. Tadros 2004 sit.). In particolare lo studioso copto Émile Tadros²⁸ riconnette la pratica della modulazione sulle vocali sia all’antichità propriamente egiziana sia a quella greca (in particolare in ambito pitagorico e neoplatonico) e alla tradizione gnostica ampiamente sviluppata ad Alessandria. Queste tradizioni mettono in relazione l’udibile musica terrena con la “musica delle sfere”. Tadros sostiene che l’uso vocalismatico o melismatico delle vocali costituisce una delle più preziose ricchezze del canto liturgico copto. Egli trova conferma di ciò sia nella tradizione neoplatonica sia negli scritti dei Padri della Chiesa, quali Origene, Athanasio e Agostino, i quali, a esempio, spiegano come la cosiddetta giubilazione e i vocalismi su sillabe o vocali “nonsense”, sebbene siano pur sempre espressioni della voce umana, costituiscano una modalità espressiva particolarmente elevata di cantare la lode di Dio, proprio perché, in quanto privi di valori denotativi, esprimono pienamente l’ineffabilità di Dio (*ibidem*). Questa teoria che enfatizza il valore simbolico attribuito al canto riflette una *koiné* culturale pitagorica e neoplatonica già ampiamente presente in Egitto in epoca ellenistica e poi rifunzionalizzata nel cristianesimo.

3.3.2. *Madā‘h*

Un altro genere musicale è rappresentato dai *madā‘h* (sing. *madīhā*). I *madā‘h* sono inni di lode in onore dei Santi, degli Apostoli e della Madre di Dio in lingua greca, copta e araba. Non è noto il periodo in cui essi furono introdotti nel canone liturgico, ciò che è verosimile è che ancora all’inizio del tredicesimo secolo questi canti facessero parte di pratiche extra-liturgiche (cfr. Moftah 1991 e Ramzy 2014).

I *madā‘h* formano la parte principale della *Salmodia*, un rito interamente cantato costituito da diversi elementi: molteplici inni tratti dai Salmi; la pratica della *Preghiera del Nome* («Signore Gesù Cristo, abbi misericordia di me peccatore»); inni di lode dedicati ai Santi o alla Madre di Dio. La *Salmodia* viene celebrata quotidianamente nei

²⁸ Émile Tadros (nato nel 1958) dopo aver conseguito una laurea in lingua e letteratura francese presso la facoltà di Lettere dell’Università di Alessandria d’Egitto, dal 1996 al 1998 ha proseguito i propri studi presso il dipartimento di musica dell’Istituto di Studi Copti, ottenendo il titolo di Dottore di ricerca con una tesi sulla storia del canto liturgico copto sotto la supervisione dei professori Ragheb Moftah e Zaki Chenuda. Le sue osservazioni sono particolarmente interessanti per comprendere quali siano le principali prospettive metodologiche attraverso cui la principale istituzione culturale del mondo copto affronta l’interpretazione dell’universo simbolico che connota in riti religiosi in relazione allo studio musicologico dei canti liturgici.

monasteri durante la notte. I *madā'h* nei contesti urbani egiziani e nelle comunità diasporiche sono cantati il sabato pomeriggio/sera durante le viglie delle Liturgie. Questo repertorio assume un ruolo molto importante durante il mese del *Kyahk*, in cui i *madā'h* svolgono la funzione di canti di Natale volti alla preparazione dei fedeli alla festa.

I *madā'h* sono lunghi poemi strofici con un ritornello ripetuto più volte, spesso il ritornello è accompagnato dai cimbali e dal triangolo, come nel caso dei *madā'h* intitolati *Amadah fil Batul* e *Ye meem Reh Yeh Meem*, inni celeberrimi in onore della Madre di Dio (cfr. Gabry-Thienpont 2013). Questo genere è eseguito durante le *Tasbhia al-Kyahk*, cioè, le veglie del mese del *Kyahk* in onore della Madre di Dio.²⁹ I *madā'h* sono cantati dall'intera assemblea dei fedeli guidata dal sacerdote officiante (cfr. Ramzy 2014: 163). Le chiese sono gremite sia in Egitto sia in diaspora. Anche a Roma, come io stessa ho verificato durante le mie ricerche presso la chiesa di San Giorgio Megalomartire, la partecipazione dei fedeli è ampissima. A Roma come anche in Egitto, i fedeli cantano seguendo il testo con l'ausilio di libri appositi preparati per questo tipo di celebrazione. Alcuni *madā'h* cantati durante il mese del *Kyahk* sono anche eseguiti durante la veglia del Venerdì Santo.

3.3.3. *Taratil* o *taranim*

I *taratil* (sing. *tartila*) o *taranim* (sing. *tarnima*) costituiscono il terzo genere musicale di carattere religioso. Questo genere è paraliturgico. I *taratil* o *taranim* sono “canzoni spirituali”, in arabo *aghānī ruḥiya*, la cui origine risale alla metà del diciannovesimo secolo, periodo in cui i missionari protestanti americani tradussero i propri inni in arabo al fine di evangelizzare la popolazione egiziana cristiana. Queste iniziative furono ritenute dai copti pericolose per l'identità e la fede copto-ortodossa. Per arginare tale pericolo, la Chiesa copta avviò la pubblicazione di *taratil* copto-ortodossi i cui testi furono basati sulla propria teologia e le cui melodie rispecchiavano la musica *pop* egiziana così da essere facilmente riconoscibili e cantabili.³⁰ I *taratil* ortodossi divennero molto popolari a partire dagli anni Venti del Novecento, in concomitanza con la diffusione del movimento delle scuole domenicali. Il promotore del movimento Ḥabīd Ġirġir (cfr. capitolo 1., I parte) scrisse egli stesso dei *taratil*

²⁹ Il mese del *Kyahk* corrisponde all'Avvento nel mondo cattolico.

³⁰ Un esempio è costituito dal celebre *tartila* intitolato *Ta'alla ilayyi ilayyi*, che significa “vieni da me da me”, basato su una famosissima canzone pop egiziana (*Ghanilī shiwayyi shiwayyi*, “Canta per me”) eseguita dalla superstar Umm Kulthūm (cfr. Ramzy 2014: 165).

musicalmente basati non sulla musica pop ma sul genere liturgico degli *alḥān*. Diffondendosi a opera delle scuole domenicali, i *taratīl* divennero così uno strumento di tutela e trasmissione dell'identità copta. Lentamente questo genere ha ben oltrepassato i confini delle scuole domenicali, divenendo il genere devozionale più ascoltato e praticato dai copti in contesti extra ecclesiali e durante la vita quotidiana.

A partire dagli anni Settanta grazie ai *media*, a Internet e ai canali satellitari copti il genere dei *taratīl* ha raggiunto una diffusione mondiale. Oggi questo tipo di repertorio scandisce quasi interamente le giornate dei copti: è molto trasmesso dalla radio e lo si ascolta in automobile. Molti di questi brani svolgono la funzione di ninnenanne per i neonati e i bambini. Sebbene li si canti durante le lezioni di catechismo essi non sono però oggetto di studio durante le lezioni di canto (cfr. Ramzy 2006 sit., 2014 e Gabry-Thienpont 2013 sit.).

3.4. Dinamiche di interazione tra i generi musicali religiosi

Nella cultura copta gli *alḥān* e i *taranīm* assolvono ciascuno il proprio ruolo in ambiti specifici nettamente diversi tra loro ma complementari (cfr. Ramzy 2006 sit.). Se rappresentassimo i due generi su una retta, ipotizzando un modello basato su quattro criteri classificatori (dove; chi; lingua e valore simbolico), gli *alḥān* e i *taranīm* rappresenterebbero le estremità. Nella posizione intermedia si collocherebbero i *madā'h*.

Il primo criterio in base al quale procedere in questa classificazione riguarda il luogo in cui si eseguono: gli *alḥān* (genere innografico liturgico per eccellenza) si eseguono nel contesto pubblico e formale degli Uffici liturgici. I *taranīm* in genere si eseguono in contesti informali sia connessi con la dimensione ecclesiale (come il catechismo o gli incontri dei giovani per le attività para-ecclesiastiche e nelle scuole domenicali), sia in contesti privati totalmente extra-ecclesiali.

Il secondo criterio prende in esame gli agenti del canto. Gli *alḥān* sono eseguiti durante i riti dal coro, il quale è formato esclusivamente da persone di sesso maschile (clero, cantori, diaconi, chierichetti) di età differenziata. Durante la liturgia, le donne, in quanto parte dell'assemblea dei fedeli, possono sì cantare ma sottovoce. I *taranīm* invece sono cantati indistintamente da uomini, donne e bambini. Soprattutto le donne eseguono i *taranīm* poiché sono proprio loro che nelle scuole domenicali assumono il ruolo di insegnanti di catechismo. Questo repertorio è, infatti, spesso usato per la

preparazione di saggi dei bambini. In ambito domestico le dimensioni musicali sono gestite quasi esclusivamente dalle donne che utilizzano i *taranīm* anche come *ninnenanne*.

Il terzo criterio classificatorio riguarda la lingua dei canti, la quale è connessa, per i valori simbolici a essa attribuiti, alla possibilità che un repertorio possa o meno essere innovato. Gli *alḥān* costituiscono il genere più stabile, con certezza dalla seconda metà dell'Ottocento (cfr. capitolo 2., I parte), e sicuramente il più conservativo. Gli *alḥān* sono eseguiti prevalentemente in lingua copta e alcuni canti sono in greco. L'uso della lingua copta qui assolve un importante ruolo simbolico in quanto ribadisce un tratto identitario essenziale ed esclusivo del cristianesimo propriamente egiziano e dell'Egitto prima della conquista arabo islamica. Ma non solo: poiché la lingua copta è la lingua dell'antico Egitto scritta alfabeticamente, svolge anche la funzione di evocare un'altra illustre antichità ancor più remota, quella dei faraoni. Gli *alḥān*, trasmessi oralmente dai cantori diaconi di generazione in generazione (cfr. 2.4.1., I parte), costituiscono il Canone della chiesa e come tale sono riveriti (cfr. Ranzy 2006 sit.). Per questo motivo non è possibile comporre nuovi *alḥān* o innovarli nella musica e nel testo. I *taranīm* invece sono composti in arabo e non sono veicolo dei valori attribuiti agli *alḥān*.

Il quarto criterio, relativo al valore simbolico dei canti, è stato già preso in esame (cfr. 3.1., I parte). È qui opportuno ricordare che gli *alḥān* assolvono la funzione di “ponte” tra microcosmo e macrocosmo, collegano dunque “verticalmente” la dimensione umana a quella spirituale. I *taranīm* invece agiscono “orizzontalmente” nel mondo attraverso le funzioni a essi attribuite dalla pratica copta.

Secondo questi criteri classificatori nella vita dei copti, in Egitto e in diaspora, i generi si pongono in continuità e non in opposizione (pubblico vs privato; maschile vs femminile) in base al valore simbolico che rivestono, nel più ampio quadro volto alla preparazione alla vita eterna, pensiero costante per il “popolo dei martiri”. Dal punto di vista simbolico possiamo dunque visualizzare la dinamica di interazione tra i tre generi come un modello a cerchi concentrici: al centro, si collocano gli *alḥān*, per le varie ragioni già messe in luce e poiché concorrono alla celebrazione eucaristica. Il secondo cerchio è costituito dai *madā'h*, che scandiscono la *Salmodia* e le veglie notturne innalzando lodi primariamente della e alla Madre di Dio e poi dei e ai Santi. Questi canti evocano le personalità spirituali, permettendo ai fedeli di “star vicino” e/o sostenere la Madre di Dio, come avviene durante i *Tasbiha al-kyahk*, nel periodo che

corrisponde all'Avvento. Nel cerchio più esterno troviamo i *taranīm*, repertorio più recente e meno simbolicamente connotato, che, tuttavia, attraverso i temi religiosi, cantati su melodie semplici, permettono ai fedeli di “sintonizzarsi” su temi spirituali. In conclusione, la funzione di ponte tra il mondo umano e quello spirituale incarnato dagli *alḥān* permette la discesa della *Benedizione* che si irradia nel mondo attraverso i *madā'ḥ* e i *taranīm*, a vari livelli, grazie alla pratica musicale, la quale, consente ai fedeli di tenere «in alto i cuori».³¹

³¹ L'espressione *In alto i vostri cuori* (in copto ⲁⲛⲱ ⲛⲁⲱⲛ ⲧⲁϥ ⲕⲁⲣⲁⲓⲁϥ) è un versetto tratto dalla Liturgia di San Basilio. In particolare questa formula costituisce una delle benedizioni che il sacerdote impartisce al popolo dei fedeli durante la Divina Liturgia (cfr. Nicolotti 2002: 126).

PARTE SECONDA

L'INDAGINE PRESSO LA CHIESA DI SAN GIORGIO

MEGALOMARTIRE A ROMA

1. Riflessioni sul plurilinguismo rituale nella diaspora “romana”

A partire dal 2013 ho osservato, presso la comunità copto-ortodossa romana, un processo già in corso, relativo al graduale inserimento dell'italiano come lingua rituale, che si affianca alle lingue tradizionali della chiesa egiziana (cfr. 1.4., I parte). Il plurilinguismo rituale in uso presso le chiese di Roma è connesso alla dimensione dell'infanzia: l'aggiunta dell'italiano alle lingue liturgiche “classiche” della tradizione costituisce uno strumento che permette a tutti coloro che nascono e crescono in Italia di capire i testi cantillati e cantati durante i riti. Si tratta di un'azione della Chiesa copta centrale volta alla radicazione delle comunità nate nei paesi di emigrazione. Oggi in Italia si assiste all'inserimento di una nuova lingua nel rito. Questo processo è identico a quello che è avvenuto nei paesi in cui la diaspora copta ebbe inizio negli anni Sessanta (USA, Canada e Australia), dove oggi appare consolidato. L'aggiunta dell'italiano come lingua rituale permette di osservare alcuni interessanti “meccanismi” musicali. Il tema del plurilinguismo si interseca con il tema relativo alla trasmissione dell'identità copta, sia in Egitto, sia nella diaspora.

Dal punto di vista storico-religioso solo Nora Stene, una storica delle religioni, ha preso in esame il plurilinguismo nel caso-studio della comunità copta di Londra nel 1991, all'interno del più ampio interesse relativo all'infanzia (cfr. Stene 1998 e 2012). La studiosa riflette sul ruolo che le lingue rituali svolgono come mezzo attraverso cui si garantisce la continuità del gruppo religioso in diaspora. Dal punto di vista musicologico, tuttavia, gli studi relativi alla relazione tra plurilinguismo e musica sono pochissimi: «The relation of various languages to Coptic melody is a study still in its infancy» (Robertson 1991: 1730). Del tutto assenti fin ora, per quanto a mia conoscenza, indagini etnomusicologiche sulla musica copta che contemplino riflessioni sulla funzione delle lingue dei canti liturgici come mezzo di trasmissione e come conferma dell'identità nella diaspora. La musica copta vista da tale angolatura non è

stata oggetto d'indagine etnomusicologica sino a ora. In base ai dati emersi da questa ricerca, è possibile compiere un ulteriore passo per la comprensione della trasmissione dell'identità e la formazione delle nuove generazioni, grazie proprio alle funzioni del canto.

Plurilinguismo e musica sono intimamente connessi nel mondo copto. Tranne pochissime preghiere recitate a bassa voce, infatti, la liturgia costituisce un unico flusso sonoro in cui lingue diverse si alternano in momenti rituali specifici e melodie differenti si susseguono senza soluzione di continuità. Dalla mia ricerca è emerso che il testo liturgico ha un valore sacrale riconosciuto e condiviso, ma è la musica, attraverso le melodie-tipo, a dare forma rituale alle parole: l'orecchio associa, per esempio, a una determinata cantillazione le parole del Vangelo, che cantillate in italiano sono ovviamente comprensibili da tutti coloro che sono nati e che nasceranno in Italia. Tuttavia è la forza della modalità esecutiva, identica in qualsiasi lingua (arabo, inglese o italiano) e in qualsiasi comunità copta, sia essa in Egitto o in diaspora, che crea il vincolo associativo che veicola l'identità. È la musica che, grazie a valori simbolici, sacrali, spirituali e culturali, garantisce l'ancoraggio all'antichità cristiana ed egiziana, sintetizzando così i due aspetti che definiscono la copticità. Questo è confermato dal fatto che, alla richiesta di eseguire una preghiera in italiano, in arabo o in copto, essa venga cantata.

Nella comunità copto-ortodossa presente nella città di Roma si assiste, durante i riti, all'uso delle lingue greca, copta, araba e italiana. Ricapitolando: il greco è legato al primissimo cristianesimo, presente esclusivamente in alcune preghiere ed espressioni liturgiche; il copto, come si è ampiamente detto, è la lingua liturgica per eccellenza. Il clero conosce bene il rito in copto. La conoscenza della lingua copta da parte della comunità dei fedeli difficilmente va oltre l'apprendimento dell'alfabeto, che assolve a un valore più simbolico che pratico, poiché esprime la volontà di esplicitare il forte legame identitario, diacronicamente, con la chiesa delle origini e, sincronicamente, il legame delle comunità della diaspora con la Chiesa centrale.

Nonostante non si conosca la lingua, tutti conoscono i canti da eseguire durante i riti, poiché, oltre a essere "assorbiti" sin dall'infanzia durante i riti, nell'assidua partecipazione alla vita ecclesiale, essi sono insegnati ai bambini sin dall'età dei tre anni durante appositi momenti didattici, in cui i canti vengono memorizzati con il supporto di testi traslitterati con alfabeto latino (cfr. capitolo 2., II parte). La conoscenza e l'uso dei canti eseguiti in lingua copta da parte dei fedeli è, inoltre, supportata da testi

traslitterati con alfabeto arabo e tradotti in arabo, sia disponibili in cartaceo, sia proiettati durante i riti su monitor presenti nelle chiese (cfr. esempio video n. 1).

L'arabo è la lingua madre della prima generazione d'immigrati, costituita dagli adulti copti presenti a Roma: gli uomini parlano italiano e arabo, le donne invece parlano arabo, solo una piccolissima percentuale di loro parla anche italiano. L'arabo è la lingua con cui si esprime il clero, in cui la Chiesa pubblica i testi teologici e catechetici che giungono in Italia (dove vengono poi anche tradotti), la lingua delle omelie tramite le quali i sacerdoti interagiscono con le comunità. Inoltre, l'arabo è la lingua con cui i bambini sono accolti nel mondo alla nascita, quella con cui si relazionano alle madri e che si parla in casa, usata nelle relazioni con gli altri copti in chiesa, la lingua in cui il vescovo si rivolge loro; quella dei giochi con gli altri bambini copti e del catechismo. Le nuove generazioni, parallelamente all'arabo, imparano l'italiano come prima lingua. L'italiano è la lingua associata alla sfera pubblica della scuola, delle attività sportive pomeridiane, della televisione, della vita a Roma in tutti contesti extra-ecclesiali.

Oggi i bambini copti sono perfettamente bilingui per quanto riguarda le competenze concernenti comprensione e produzione orale. Durante la ricerca, infatti, ho verificato costantemente la capacità di questi bambini, pur piccolissimi di passare con disinvoltura da una lingua a un'altra con straordinaria flessibilità. Inferiore risulta, invece, la capacità di leggere e scrivere in arabo, poiché ciò richiede lo sforzo di apprendere un alfabeto diverso da quello che si studia a scuola e che si usa nei vari contesti quotidiani. A questo si aggiungano le difficoltà connesse alla diglossia, in un paese in cui la lingua nazionale è diversa.³²

L'italiano è anche la lingua con cui il clero, rappresentato dal vescovo Barnaba el-Soryany, interagisce con il Vaticano, come membro attivo della Commissione per il dialogo teologico tra la Chiesa cattolica e le Chiese ortodosse orientali, e, di conseguenza l'italiano è la lingua di tutte le attività ecumeniche proposte dal Papa a cui i rappresentanti ecclesiali della Chiesa copta partecipa vivamente.³³ La linea perseguita

³² Nei paesi arabi ciascun arabofono parla sempre due lingue: l'arabo standard scritto e la lingua parlata locale (cfr. Mion 2016).

³³ I rapporti tra Chiesa di Roma e Chiesa di Alessandria sono antichissimi: risalgono alla fondazione della Chiesa alessandrina. Eusebio di Cesarea, nel quarto libro *dell'Historia Ecclesiastica*, scrive che l'apostolo Pietro mandò Marco ad Alessandria poiché conosceva il greco. Questa motivazione è stata ripresa da papa Francesco nella recente visita al Cairo in seguito alla tragedia, esito di atti fondamentalistici, verificatasi al Cairo e ad Alessandria la domenica delle Palme del 2017. Si ricordino, inoltre, le visite del papa copto-ortodosso Tawadros III in Italia e a Roma nel 2013 e nel 2017. Le dinamiche politiche che vedono interagire il Vaticano e la Chiesa copta sono molteplici e oltrepassano i confini del presente lavoro.

dalla Chiesa copta in Occidente è quella, da un lato, di salvaguardare le tradizioni copto-ortodosse e, dall'altro, di partecipare da protagonista alle attività ecumeniche. A proposito del plurilinguismo rituale, la tendenza della Chiesa è di offrire supporti bibliografici in italiano sia liturgici sia teologici (si pensi alle traduzioni dei molteplici scritti di papa Shenuda III disponibili presso la chiesa di San Giorgio), proiettando così, nel futuro la vita della comunità copta in Italia come membro attivo delle politiche religiose. Al contempo, però, l'Istituzione insiste sul fatto che i bambini mantengano una padronanza dell'arabo. A quest'obiettivo concorrono le attività catechetiche che si svolgono esclusivamente in arabo, supportate anche da strumenti audio-video come i DVD con i quali, per esempio, attraverso cartoni animati in arabo, è spiegata la Divina Liturgia. Questi DVD sono correlati da un libretto in cui sono riportati i testi delle preghiere in arabo, accompagnati da disegni che rappresentano le azioni rituali da compiere al suono del canto prescritto ritualmente, come nell'esempio seguente:



Esempio dell'uso della lingua araba e delle immagini per la catechesi dei bambini

In quest'immagine sono illustrate, attraverso disegni, azioni rituali e regole gerarchiche di comportamento durante la partecipazione all'Eucaristia. Nella pagina di sinistra si nota, infatti, in alto il sacerdote che dona il vino eucaristico ai giovanissimi diaconi; il disegno centrale mostra un uomo che mangia il pane eucaristico, infine, in basso, si vede una donna, con il capo coperto, che lo ha appena mangiato, mentre compie il gesto di eliminare i possibili frammenti residui di pane santificato, cioè, del Corpo di Cristo. Quest'azione si effettua con un fazzoletto che costituisce un vero e proprio accessorio rituale, che viene distribuito prima della comunione e riposto in appositi cestini subito dopo aver partecipato all'Eucaristia.

Da questi tre disegni si evincono molte indicazioni sul giusto modo di porsi durante il rito ed emerge chiaramente la gerarchia secondo cui sono distribuiti i sacramenti: prima i diaconi, poi gli uomini in ordine di età (dal più piccolo al più grande) e poi ancora le donne secondo i medesimi criteri degli uomini. Dalla pagina in questione si evince, inoltre, un altro elemento proprio della tradizione copta, che ricorda l'antica liturgia gerosolimitana di San Giacomo Fratello del Signore: l'assunzione separata del pane e del vino consacrati e divenuti corpo e sangue di Cristo.³⁴ Il testo in arabo in rosso riportato nell'immagine è il salmo 150 che si canta durante la comunione (cfr. paragrafo 1.2.5., Il parte). Pertanto i bambini da una sola pagina del libretto apprendono le azioni rituali da compiere e imparano quale canto scandisca tali azioni. Questo è solo un esempio di come una delle lingue veicolari sia usata per la formazione dei giovanissimi copti e per la conservazione degli usi linguistici e rituali della madrepatria anche in Italia.

Questo DVD, acquistabile presso la chiesa di San Giorgio, è prodotto in Egitto da una casa produttrice chiamata "Trio animations studio" che fornisce tutti i paesi della diaspora copta ed è facilmente contattabile grazie alla pagina Facebook (cfr. sito n. 10):



<https://www.facebook.com/Trio-Animation-Studio>

Tali cartoni animati risultano apparire concepiti e realizzati con un unico, quasi immutabile, stile (sia relativamente all'elaborazione dei testi verbali didascalici, sia

³⁴ Nella tradizione ortodossa bizantina il pane è posto nel calice, pertanto i fedeli partecipano all'Eucaristia mangiando il pane imbevuto di vino.

relativamente alla grafica e all'animazione), con tutta probabilità affinché essi possano essere immediatamente riconoscibili dai bimbi copti della diaspora quali prodotti appartenenti a un medesimo, ben preciso, universo identitario-religioso e possano, peraltro, essere fruiti senza alcuna difficoltà percettiva, cognitiva e ludico-espressiva. Questo manifesta una chiara intenzione della Chiesa centrale di rispondere alle esigenze della diaspora mantenendo una veste unitaria e differenziandosi solo nell'uso delle lingue veicolari di ciascun paese. A questo proposito è interessante riscontrare le medesime funzioni catechetiche, individuate nell'analisi della pagina sopra presentata relativa libretto del DVD in uso a Roma, nel video cartone animato musicale rivolto ai bambini della diaspora di area anglofona, intitolato "*Come on everyone*". *Christian song for kids*, che in un inglese colloquiale sollecita i piccoli a partecipare ai riti, illustrando in un minuto e quarantasette secondi molteplici aspetti della liturgia copta (cfr. sito n. 2):³⁵

Come on everyone
And let us go to church
Early every Sunday
Use our senses to research
Look around at the icons
Of the many saints
See the people praying
Without any complaints
Hear the priest singing
And deacons also reply
As the angels praise Him
Singing "Holy" we all cry
Come on everyone
And let us go to church
Early every Sunday
Use our senses to research
Smell the strong aroma
Of the incenses we surround
As the Lord smells the sweetness
Of our prayers all around
Taste the Lord's body
And the Blood poured for our sake
Sweeter than all honey

³⁵ Cfr. <https://youtu.be/yniy5EkbDhM>.

Our Lord is not fake

Come on everyone

And let us go to church

Early every Sunday

Use our senses to research

Touch in the Holy kiss

Showing we are all one church (2 times)

Feel the bond of one another

As we gather around the Lord

Around the Lord.

L'uso dell'inglese in questo video è una delle declinazioni in cui il plurilinguismo, in questo caso para-rituale, prende forma nella Chiesa copta.

La produzione di cartoni animati nelle lingue in cui il cristianesimo copto parla in Egitto e nella diaspora è solo un esempio dell'azione della Chiesa centrale volta a coordinare e garantire un modello uniforme dei coptici declinata nei diversi contesti culturali della diaspora grazie alle lingue veicolari dei paesi ospitanti. A problematiche simili (per esempio il rischio dell'allontanamento dalla vita ecclesiale da parte dei giovani immersi in contesti culturali in cui la religione è spesso secondaria o accessoria), la Chiesa centrale propone le medesime risposte, tenendo conto della differenze di tempi e luoghi. Come si è visto dagli esempi, negli Stati Uniti il cartone animato musicale (*"Come on everyone". Christian song for kids*) è in inglese poiché rivolto a bambini totalmente anglofoni (terza e quarta generazione), in Italia, invece, il DVD presente presso la chiesa di San Giorgio Megalomartirein è in arabo, poiché al momento essi sono bilingui.

Da punto di vista strettamente rituale, la Divina Liturgia è un rito in cui la riflessione sulle lingue è di estrema rilevanza. La Liturgia, composta da preghiere e inni in copto e in arabo, costituisce per il credente un rito stabile e quasi cristallizzato, attraverso il quale rivolgere il proprio cuore e la propria anima a Dio, grazie alle preghiere cantate secondo specifiche melodie e con determinati stili. A questo si aggiunge l'aura di sacralità non solo del copto, per le ragioni esposte, ma in un certo modo anche dell'arabo, perché dal XII secolo alcune parti della liturgia sono celebrate in arabo. Pertanto da secoli, i fedeli pregano anche in arabo, questo ha creato una consuetudine, cristallizzata nel rito, che ha dato vita a una connessione tra lingua e sacralità, in base alla forma data alla parola (i cui contenuti costituiscono "verità di fede") dall'uso delle lingue

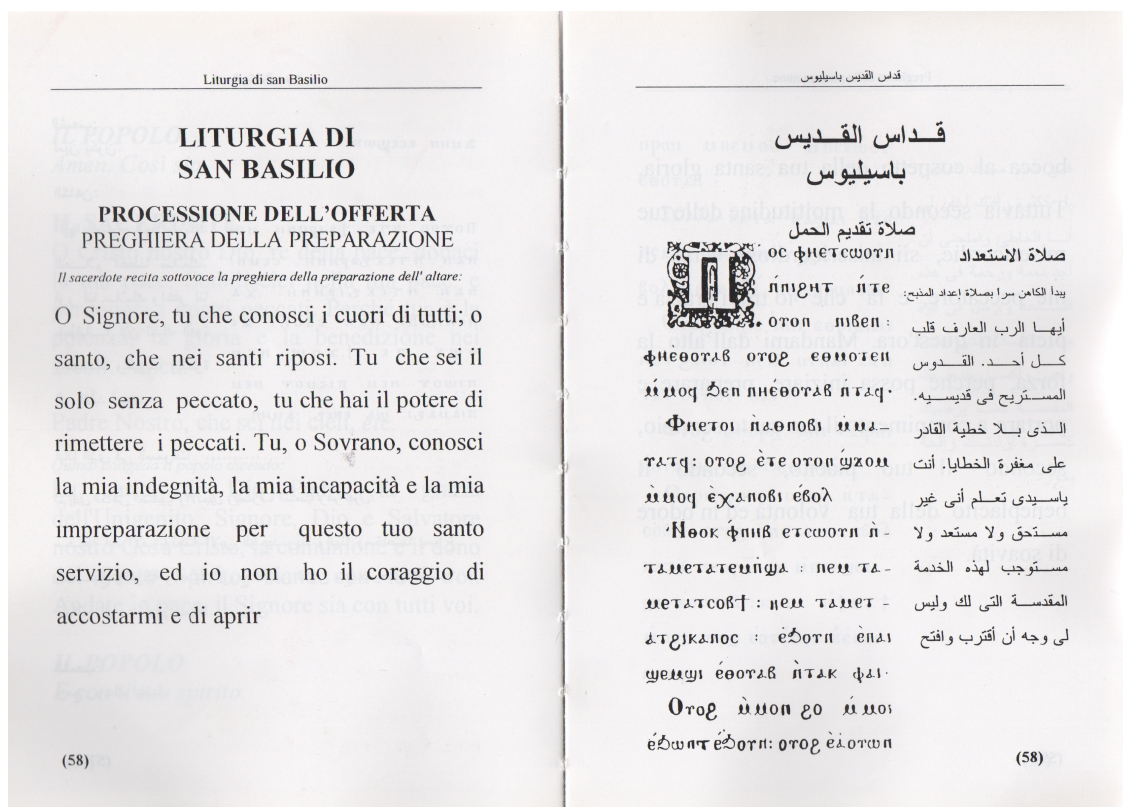
e delle melodie rituali. A questa ragione di ordine storico è possibile aggiungere, a mio avviso, l'influsso indiretto del valore attribuito dalla religione musulmana alla lingua araba, lingua sacra per l'*islām* in quanto lingua del Corano. Si ricordi che i copti in quanto minoranza egiziana in un paese dal VII secolo musulmano, sono immersi in un universo sonoro scandito ritmicamente dall'*adān*, che segna il carattere sacro delle due dimensioni dell'esistenza umana ritmandone il tempo, poiché riecheggia cinque volte al giorno, per ogni giorno dell'anno, e definendo lo spazio, poiché si estende dall'alto dei minareti, posti spesso nei quattro punti cardinali, in ogni città e in ogni villaggio dell'Egitto. Tuttavia proprio perché le lingue tradizionali della Chiesa copta posseggono un'aura di sacralità ma non sono lingue sacre (come l'arabo per la religione musulmana), l'inglobamento nel rito di nuove lingue è assolutamente possibile.

L'affiancamento dell'italiano alle lingue tradizionali nelle celebrazioni implica una serie di criticità sia relative alla percezione del rito sia relative alla componente testuale. Alcune di queste criticità sono quelle concernenti la relazione tra ambito linguistico e musicale: esse riguardano la necessità di tradurre i testi dall'arabo e dal copto in italiano e, di conseguenza, investono la necessità di adattare alla lingua italiana le melodie e gli stili esecutivi copti, espressi con una pronuncia arabofona.

Ho osservato dal 2013 al 2106 un progressivo affiancamento della nostra lingua nazionale a quelle tradizionali della chiesa copta, soprattutto nei riti in cui il celebrante è il Vescovo. I risultati stilistici e musicali che ho constatato sono misti: vi sono eccellenti giovani diaconi-cantori nati in Italia che applicano benissimo le melodie tradizionali copte su testo in lingua italiana. Un esempio straordinario è legato alla cantillazione del Vangelo (cfr. esempio video n. 2). Accanto a cantori estremamente abili ve ne sono altri che raggiungono l'obiettivo con risultati modesti, impegnandosi tuttavia a rendere l'*ethos* della liturgia. Altri ancora, soprattutto tra i giovanissimi, il cui processo di apprendimento è ancora in corso, si limitano a leggere i passi delle letture in italiano, in questi casi è interessante osservare l'inflessione dialettale romanesca che connota esattamente il contesto linguistico-sonoro in cui i giovani copti sono immersi.

Per quanto riguarda altri momenti rituali in cui si usano le diverse lingue, l'esito è talmente pregnante che è necessario prestare molta attenzione per individuare il passaggio da una lingua a un'altra, poiché gli stili espressivi dell'italiano rispondono pienamente alle modalità copte. Un importante segno del processo di traduzione in corso è stata la pubblicazione della Liturgia di San Basilio in italiano con testo a fronte in copto e in arabo. In questa traduzione i canti che nel rito sono eseguiti solo in copto,

sono accompagnati, nel testo scritto, dalla traslitterazione con alfabeto latino.



Traduzione della Liturgia di San Basilio (cfr. Nicolotti 2002: 58)

Il lavoro di traduzione è stato curato dallo storico della chiesa Andrea Nicolotti, che ha lavorato “sotto la benedizione” del papa copto Shenuda III e del vescovo della diocesi di Torino Barnaba el-Soryany. Quest’opera dimostra come la comunità si stia radicando in Italia tanto, da usare anche la lingua italiana come strumento rituale. Inoltre, questa traduzione non solo è utile alla comunità per le celebrazioni ma è un modo di rappresentare la Chiesa copta nel più ampio contesto cristiano italiano. A conferma di ciò va evidenziato che, oltre al volume trilingue in cartaceo disponibile nelle chiese, questa traduzione è disponibile per intero *online* come strumento attraverso cui la Chiesa copta interloquisce con la Chiesa cattolica, nell’ambito del dialogo ecumenico e della diffusione della conoscenza delle Chiese orientali oggi presenti in Italia.³⁶

³⁶ <http://dimensionesperanza.it/aree/ecumene/preghiera-ed-iconografia/item/6077-divina-liturgia-di-san-basilio-rito-copto-egiziano.html.A>.

1.1. La Divina Liturgia: articolazione formale

Tra tutti i riti che scandiscono il giorno liturgico copto la Divina Liturgia è quella più importante. La liturgia, nella sua unità e completezza, si pone in continuità con i riti che scandiscono il giorno, tutti volti all'innalzamento ininterrotto di preghiere a Dio. Ciascun rito è in relazione agli altri come «le membra che costituiscono un unico corpo» (1 Cor. 12, 12-30).³⁷ Pertanto la liturgia va collocata all'interno di questo quadro simbolico e rituale più ampio.

La Divina Liturgia è chiamata nei testi copti Anàfora (cfr. Burmester 1967: 47). Questo termine si riferisce sia alla liturgia per intero sia a una specifica parte in cui avviene la consacrazione del pane e del vino. Un altro nome con cui si indica nel mondo copto il rito eucaristico è *Quddās*, termine arabo che deriva dalla radice linguistica *qadasa* il cui significato è “rendere santo, santificare”. Questo termine enfatizza l'azione rituale volta alla santificazione, non solo del pane e del vino, ma anche dei fedeli che, partecipando all'Eucaristia, possono mangiare il pane divenuto corpo e bere il vino divenuto sangue di Gesù Cristo, per il raggiungimento della vita eterna. Proprio per questa funzione santificatrice il rito eucaristico è considerato, nelle chiese ortodosse calcedonesi e pre-calcedonesi, il “mistero dei misteri” o “il grande mistero”. Questo viene amplificato dal fatto che la liturgia celebrata sulla terra è la manifestazione visibile della liturgia celeste, inaccessibile con i sensi, ma percepibile grazie alla pratica spirituale.

La Divina Liturgia è interamente cantata, tranne il *Credo* e il *Padre Nostro* che sono recitati come avviene ancora oggi nella chiesa greco-bizantina la quale, a differenza della chiesa slava-bizantina (in cui queste preghiere sono anche cantate) ha mantenuto l'antica tradizione risalente ai primi secoli del cristianesimo che prevede la recitazione da parte dell'intera assemblea dei fedeli (cfr. Lingas 2004: 80). La Divina Liturgia è

³⁷ Dal punto di vista rituale il giorno copto, che inizia al tramonto, è scandito dai seguenti riti che precedono la celebrazione liturgica: Ora Nona, Vespri, Compieta, Salmodia, Offerta serale dell'incenso, preghiera di mezzanotte, Salmodia, Mattutino, Salmodia, Offerta mattutina dell'incenso, Ora Terza, Ora Sesta e Divina Liturgia. In particolare, strettamente connesso alla Divina Liturgia è il rito, specificamente copto, chiamato in arabo *Raf' Bu(a)khūr Bākīr*, traducibile con “innalzamento o offerta mattutina dell'incenso”. Tradizionalmente questo rito viene celebrato nelle mattine estive intorno alle ore cinque, in inverno alle ore sei. Oggi il rito è incorporato alla liturgia. Nel pomeriggio (intorno alle quattro in inverno e alle cinque in estate) si celebra un altro rito, complementare al precedente, chiamato *Raf' Bu(a)khūr 'Ashiyya*, “innalzamento o offerta serale dell'incenso”. Al pari della liturgia, questi due riti sono cantati e cantillati. Tra gli inni che li caratterizzano, spicca per importanza simbolica l'*Inno degli angeli* (copto: *ⲙⲁⲣⲉⲛⲟⲩⲥ ⲛⲉⲙ ⲛⲓⲁⲩⲩⲉⲗⲟⲥ*, *marenhōs nem niaggelos*).

celebrata ogni giorno dell'anno, seguendo il calendario liturgico copto. Dal punto di vista analitico essa è costituita da parti fisse cantate su formule melodiche riconoscibili e ripetute durante il corso dell'anno, parti mobili che variano in relazione al calendario liturgico seguendo i tipi melodici del periodo liturgico, a questi si aggiungono inni che hanno una melodia propria.

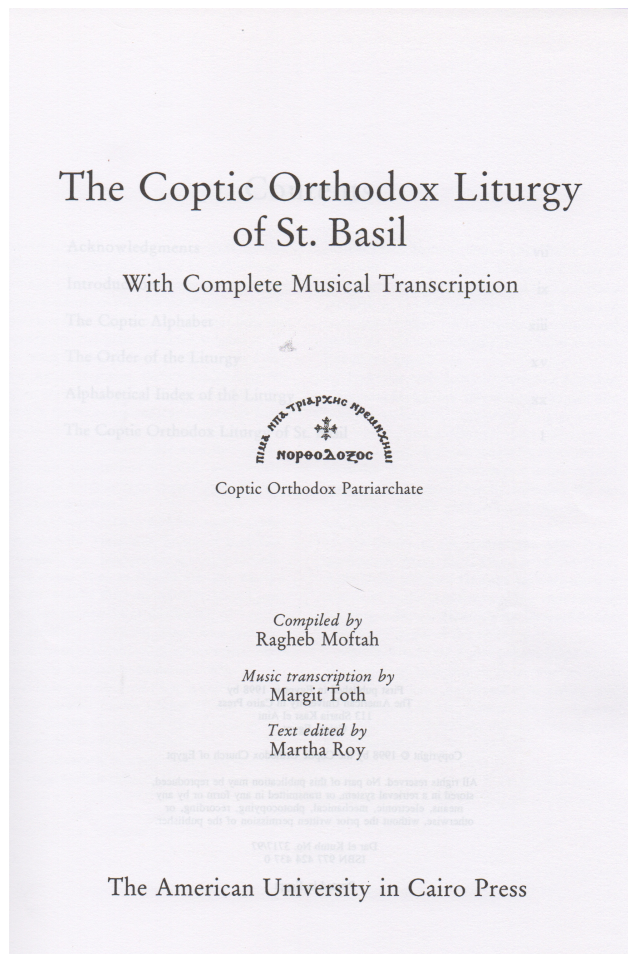
La tradizione copta tramanda tre Divine Liturgie, i cui testi si trovano nel libro liturgico chiamato *Eucologhion*:³⁸ la Liturgia di San Basilio, celebrata durante il corso dell'anno, eccetto che in occasione del Natale, dell'Epifania, della Pasqua e della Pentecoste. In occasione di queste feste si celebra la Liturgia di San Gregorio. La terza è la Liturgia di San Cirillo, nota anche come Liturgia di San Marco, di cui però non è stata tramandata la maggior parte delle melodie e a oggi non è usata (cfr. Moftah, Robertson, Roy, Tòth 1991: 1716; Burmester 1967: 46).³⁹

La Divina Liturgia è composta da tre parti: 1) Preparazione o *Prothesis*; 2) Liturgia della Parola chiamata anche Liturgia dei Catecumeni; 3) Liturgia dei fedeli o Anàfora. I riti prevedono circa tre ore di canto ininterrotto (cfr. Moftah, Robertson, Roy, Tòth 1991: 1715). Ogni parte è formata da inni e preghiere che sono eseguite nei diversi stili trattati nel capitolo terzo. La liturgia si sviluppa attraverso i canti in un dialogo a quattro voci tra il sacerdote, il diacono, il coro formato dai diaconi-cantori e chierichette dai fedeli.

Dal punto di vista etnomusicologico la Liturgia di San Basilio è di straordinaria importanza, poiché ampiamente documentata e interamente trascritta. Nel 1998 ne è stata pubblicata, infatti, come già anticipato, la prima trascrizione integrale esito dei settant'anni di ricerca di Ragheb Moftah e del lavoro sinergico degli studiosi che lo accompagnarono nelle diverse fasi della sua ricerca.

³⁸ Il libro dell'Eucologio è il messale copto. Raccoglie le tre liturgie e i canti eseguiti dai diaconi. La prima copia risale al sesto o settimo secolo (cfr. Nessim Youssef 2014: 61). La migliore edizione dell'Eucologio copto è considerata la seguente: 'Abd al-Masih Salīb al-Mas (a cura di), ΠΙΣΩΜ ΝΤΕ ΠΙΕΤΧΟΛΟΓΙΟΝ ΕΘΟΨΑΒ ΕΤΕ ΦΑΙ ΠΕ ΠΙΣΩΜ ΝΤΕ ΨΥΣΟΜΨ ΝΑΝΑΦΟΡΑ ΝΤΕ ΠΙΑΓΙΟC ΒΑCΙΛΙΟC ΝΕΜ ΠΙΑΓΙΟC ΓΡΗΓΟΡΙΟC ΝΕΜ ΠΙΑΓΙΟC ΚΩΡΙΛΛΟC ΝΕΜ ΨΑΝΚΕΕΨΧΗ ΕΨΟΨΑΒ, Cairo 1902 (cfr. Gharib, Toniolo, Gambero, Di Nola 1991 e Nicolotti 2013).

³⁹ È interessante sottolineare che la Liturgia di San Basilio risalente al IV secolo è in uso non solo nella Chiesa copta, ma anche in quella bizantina dove fino al X secolo era la liturgia ordinaria, poi sostituita dalla Liturgia di San Giovanni Crisostomo. La Liturgia di San Basilio permne tutt'oggi nella Chiesa bizantina, nella quela essa si celebra in occasioni specifiche, tra cui il primo di ogni anno, per la festa in onore di San Basilio.



Frontespizio del volume

Il progetto di Moftah, iniziato nel 1928, era volto alla conservazione e alla tutela dell'eredità musicale della chiesa copta. La trascrizione su pentagramma è stata redatta dall'etnomusicologa ungherese Margit Toth, allieva di Béla Bartók, è estremamente dettagliata e vi sono trascritti tutti i suoni e le ornamentazioni. La trascrizione completa della Liturgia di San Basilio costituisce uno strumento di lavoro di estrema importanza poiché permette di confrontare un'esecuzione che, una volta fissata sul pentagramma, incarna un modello di riferimento che si affianca alle *performance* dal vivo e registrate dei cantori di riferimento della contemporaneità. Questi supporti (uno scritto, l'altro registrato) costituiscono gli strumenti per svolgere un confronto con le esecuzioni della diaspora, in qualsiasi parte del mondo.

1.2. I canti della Divina Liturgia

Le attività e le modalità celebrative in uso presso la chiesa di San Giorgio Megalomartire sintetizzano le attività ecclesiali delle chiese copto-ortodosse di Roma. La Divina Liturgia prevede l'uso di più lingue: i giorni feriali sono usati quasi esclusivamente il copto, il greco e l'arabo, poiché in genere sono presenti adulti di ambo i sessi che partecipano allo stesso identico rito, nelle medesime lingue, cui prendevano parte in Egitto. Durante la liturgia domenicale l'italiano si affianca alle precedenti. Sempre più spesso si ascoltano le Letture Vangelo, Atti degli apostoli ecc.) cantatillate prima in arabo e poi in italiano (cfr. 1.2.4., II parte); il *Padre Nostro* è spesso recitato in arabo e in italiano dall'intera assemblea dei fedeli. L'uso dell'italiano pertiene soprattutto ai canti eseguiti dal coro. Il sabato, invece, e nelle occasioni in cui il celebrante è il vescovo (soprattutto per le grandi feste del calendario liturgico), ho documentato un uso più esteso della lingua italiana anche per le preghiere che recita, cantilla e canta il celebrante. Questa scelta rituale risponde a due esigenze: la prima si riconnette alla rappresentazione della Chiesa copta in Italia e alla graduale radicazione di cui si è discusso nel paragrafo precedente; la seconda riguarda l'attenzione alle esigenze delle nuove generazioni. Il sabato, infatti, è il giorno dei bambini per differenti ragioni:⁴⁰ 1) i bambini vanno in chiesa perché non hanno scuola; 2) si costata nel coro una presenza maggiore rispetto alla domenica dei piccoli chierichetti e dei giovanissimi diaconi. Questa presenza è collegata alle attività a cui i giovani copti parteciperanno alla fine della liturgia: dopo una breve pausa in cui i bambini fanno colazione (poiché anche i piccoli partecipano alla liturgia a digiuno se devono ricevere i sacramenti), iniziano le lezioni di canto (cfr. capitolo 2., II parte).

Il coro della chiesa di San Giorgio Megalomartire è formato da circa una sessantina di diaconi e chierichetti, di età differenti. In questa chiesa sono presenti i cantori migliori tra i copti che vivono a Roma. Un gruppo di essi, infatti, costituisce il coro che accompagna il vescovo Barnaba el-Soryany quando questi si reca presso altre chiese romane per celebrare, come in occasione della Settimana Santa. A volte il giovane cantore Kerolos Haroun accompagna il Vescovo anche in altre città. Per esemplificare

⁴⁰ Nelle Chiese d'Oriente non esiste la messa "per i bambini" come quelle che la Chiesa cattolica rivolge prevalentemente ai piccoli che frequentano il catechismo in cui, attraverso i canti e l'uso di strumenti musicali, si cerca di coinvolgerli maggiormente, auspicando una partecipazione rituale anche dopo aver ricevuto il sacramento della Prima comunione. In Oriente i canti che danno forma alla Divina Liturgia sono quelli codificati dalla tradizione, pertanto non vi sono differenze oltre al maggiore o minore uso della lingua italiana.

la dinamicità del plurilinguismo rituale a Roma ho scelto alcuni canti che pongono questioni differenziate e in cui le lingue assolvono a funzioni differenti.

1.2.1. *Kyrie eleison, yā Rab irḥam*, Signore Pietà

Kyrie eleison è una delle preghiere in lingua greca che è rimasta inalterata nei riti copti nel corso dei secoli, alla quale è stata affiancata la traduzione in arabo (*yā Rab irḥam*) e, recentemente, in italiano (Signore pietà). Il *Kyrie eleison* è la preghiera per eccellenza dei fedeli ortodossi sia bizantini (calcedonesi) sia alessandrini (pre-calcedonesi), che scandisce la vita spirituale nella sfera privata e in quella collettiva. *Kyrie eleison* è una delle espressioni attraverso le quali la congregazione dei fedeli partecipa direttamente per mezzo del canto ai riti. In questo paragrafo prenderò in esame la preghiera nel conteso ecclesiastico, poiché è qui che ha particolari e interessanti connotazioni musicali. Tuttavia è necessario fornire alcune note propedeutiche per capire il motivo per cui questa breve espressione sia così importante nel rito e nella vita dei copti.

L'origine di questa preghiera è monastica. Le pratiche spirituali connesse a essa hanno attraversato i secoli a partire dai primissimi tempi con la formazione del monachesimo nel deserto. Le indicazioni su come pregare con il *Kyrie eleison* furono sistematizzate nel XIV secolo in contesto bizantino sempre in ambito monastico e gli insegnamenti sono confluiti nella *Filocalia*, un'opera che raccoglie gli scritti di monaci e Santi. Secoli dopo, tali indicazioni raggiunsero il grande pubblico con un volume dal titolo *Racconti di un pellegrino russo*, che fu tradotto negli anni Cinquanta del Novecento anche in arabo (cfr. Vogt 2012).⁴¹ Il mondo copto accolse queste antiche pratiche, attive ancora oggi nei monasteri, riscoprendole e riattualizzandole nella quotidianità, riacquisendo una consapevolezza sui valori e sulle funzioni di questa breve e pur "potente" preghiera. Mi riferisco a ciò che è noto in Occidente come "Preghiera del Nome" o "Preghiera del cuore" o ancora "Preghiera di Gesù", cioè la ripetizione per un numero definito di volte, variabile da fedele a fedele, in base all'indicazione di un padre spirituale, della formula "Signore Gesù Cristo, Figlio di Dio abbi pietà di me peccatore", di cui esiste anche una variante sintetica, che è quella di fatto usata nella pratica: "Signore Gesù Cristo abbi pietà di me" che, ulteriormente semplificata, diventa "Signore pietà". Questa è la preghiera che, accompagnata da azioni rituali, è volta a

⁴¹ A mio avviso, la migliore edizione in italiano è quella edita da Bompiani, per via dell'interessante e approfondita appendice composta da diversi passi della *Filocalia*.

fermare la mente dal susseguirsi dei pensieri e riportarla alla tranquillità (*esychia*), affinché, grazie alla pratica spirituale, il fedele possa santificarsi. Così si legge negli scritti di Callisto e Ignazio Xanthapouloi che vissero alla fine del XIV secolo a proposito dell'obiettivo di questa preghiera:

[...] lo scopo è di ricondurre, grazie all'esercizio di questo metodo naturale, la mente dall'abituale dispersione, prigionia e dissipazione all'attenzione (*prosoché*) e, tramite l'attenzione, congiungerla a se stessa e unirla alla preghiera in modo da farla allora scendere nel cuore, assieme alla preghiera, e farla lì rimanere sempre [...] (Rigo Antonio 1993: 183).

E ancora:

[...] Persevera dunque incessantemente nel nome del Signore Gesù, in modo che il cuore assorba il Signore e il Signore il cuore e i due divengano uno (*ibidem*).

Come si evince da queste citazioni molteplici sono i riferimenti a una “fisiologia sottile” attraverso cui la preghiera di Gesù penetra nel cuore, inteso come organo spirituale per eccellenza, e da lì attiva il processo di dissoluzione delle passioni, affinché si possa raggiungere, per grazia di Dio, lo stato di divinizzazione (*théosis*) che costituisce obiettivo di ogni cristiano (cfr. Evdokimov 1981 e Rigo 1993). La maggior parte dei laici utilizza, però, questa preghiera nel quotidiano senza conoscere le implicazioni spirituali di tale pratica, ma la usa e la sceglie perché è la preghiera più efficace contro qualsiasi attacco diabolico (cfr. Vogt 2012: 117).

Nella Divina Liturgia copta l'espressione *Kyrie eleison* ricorre ben trenta volte come risposta per eccellenza che l'intera congregazione dei fedeli, cioè il coro formato da diaconi-cantori, chierichetti e “popolo”, canta come supporto alle preghiere del celebrante. Di seguito è riportato un esempio di una litania che si celebra subito dopo la consacrazione del pane e del vino (*Epiclèsi*):

Il Sacerdote

Il nostro Signore, Dio e Salvatore Gesù Cristo, per essere dato in remissione dei peccati e per la vita eterna in favore di coloro che ne parteciperanno.

Il Popolo

Amen. Signore, pietà. Signore, pietà. Signore, pietà.

Il Sacerdote

Rendici tutti degni, o Sovrano nostro, di partecipare dei tuoi santi, per la purificazione delle nostre anime, dei nostri corpi e dei nostri spiriti, perché diventiamo un solo Corpo ed un solo spirito, ed abbiamo parte ed eredità con tutti i santi che ti furono graditi sin dal principio. Ricordati, o Signore, della pace Chiesa di Dio, una, santa, cattolica ed apostolica.

Il Diacono

Pregate per la pace della Chiesa di Dio, una, santa, cattolica, apostolica ed ortodossa.

Il Popolo

Signore, pietà.

Il Sacerdote

Quella che ti sei acquistata per mezzo del Sangue prezioso del tuo Cristo. Conservala nella pace con tutti i vescovi ortodossi che sono in essa. In primo luogo ricordati, o Signore, del nostro beato padre, l'onorato arcivescovo, il patriarca abba N.

Il Diacono

Pregate per il Sommo Pontefice, il Papa..., Patriarca, Signore, Arcivescovo della grande città di Alessandria, ed il suo compagno nel servizio apostolico nostro vescovo..., e per tutti i nostri vescovi ortodossi.

Il Popolo

Signore, pietà.

Il Sacerdote

E coloro che spezzano con rettitudine la parola di verità assieme a lui: concedili alla tua santa Chiesa per pascere il tuo gregge nella pace. Ricordati, o Signore, degli igumeni, dei presbiteri ortodossi e dei diaconi.

Il Diacono

Pregate per gli igumeni, per i sacerdoti, per i diaconi, per i suddiaconi e per i sette ordini della Chiesa di Dio.

Il Popolo

Signore, pietà.

Il Sacerdote

E di tutti i ministri, di tutti coloro che sono nella verginità e nella purezza, e di tutto il tuo popolo fedele. Ricordati, o Signore, di aver pietà di tutti noi.

Il Popolo

Pietà di noi, o Dio padre Onnipotente.

Il Sacerdote

Ricordati, o Signore, della salvezza di questo santo luogo che è tuo, di ogni luogo e di ogni monastero dei nostri padri ortodossi.

Il Diacono

Pregate per la salvezza del mondo, di questa nostra città, di tutte le città, regioni, isole e monasteri.

Il Popolo

Signore, pietà.

Il Sacerdote

E di tutti coloro che vi abitano nella fede di Dio.

Il Sacerdote

Degnati, o Signore, di benedire le arie del cielo ed i frutti della terra, le acque del fiume, i semi, le erbe e le piante del campo in quest'anno.

Il Diacono

Pregate per le arie del cielo ed i frutti della terra, per gli alberi, per la giusta salita delle acque fluviali, per i semi, le erbe e le piante del campo in quest'anno; che Cristo nostro Dio le benedica, affinché possano moltiplicarsi e crescere sino al loro sviluppo in frutti abbondanti. Che egli abbia misericordia delle sue creature, opera delle proprie mani, e ci perdoni i nostri peccati.

Il Popolo

Signore, pietà; Signore, pietà; Signore, pietà (Nicolotti 2002: 141-147).

I *Kyrie eleison* sono la manifestazione più evidente, insieme alle recitazioni del *Credo* e del *Padre Nostro* della partecipazione vocale dell'assemblea dei fedeli. L'importanza di questa preghiera collettivamente performata si può ricondurre, a mio avviso, al versetto del Vangelo (Mt. 18,19-20):

19 In verità vi dico ancora: se due di voi sopra la terra si accorderanno per domandare qualunque cosa, il Padre mio che è nei cieli ve la concederà. 20 Perché dove sono due o tre riuniti nel mio nome, io sono in mezzo a loro».

Attraverso il *Kyrie eleison* unanimemente cantato i fedeli manifestano il ruolo attivo alla liturgia, rappresentandosi come unico corpo che si rivolge a Dio con un'unica voce, certi che la loro preghiera sarà ascoltata in base ai versetti del Vangelo citati e che assume una forza ancora maggiore per il fatto di essere cantata in comunità.

Durante la liturgia il *Kyrie eleison* ricorre singolo o in triplice ripetizione. È cantato prevalentemente in greco, in misura minore in arabo e ancora minore in italiano.

L'esecuzione che ho documentato durante le liturgie annuali a Roma è perfettamente conforme alla trascrizione della Liturgia di San Basilio (Toth 1998: 641):

The image shows a musical score for the Kyrie eleison. It consists of six staves of music in G major (one sharp). The tempo is marked as 76 beats per minute. The lyrics are in Greek and Italian. The first staff has a tempo marking of 76. The second staff has a tempo marking of 66. The third staff has a tempo marking of 66. The fourth staff has a tempo marking of 66. The fifth staff has a tempo marking of 66. The sixth staff has a tempo marking of 66. The lyrics are:
 1. Ω--ΘΕΙC Δ--ΜΗΝ: ΚΑΙ ΤΩ ΠΝΕΥ-ΜΑ-ΤΙ CΟΥ : ΨΕ-ΤΑ
 So--thēs a--mīn: ke to pnev-ma-ti sū : me-ta
 2. φO--POC ΘΕ--CΤ ΤΡΟ-
 fo--vū The--ū pro-
 3. CΧΩ-ΜΕ-Ν.
 -stho-ma-n.
 4. ΚΥΡΙ-Ε Ε-ΛΕΗ-CΟΝ ΚΥΡΙΕ Ε-ΛΕ-Η-CΟ-
 ki-ri-e è-lei-son ki-rie è-le-ī-so-
 5. N ΚΥΡΙΕ Ε-ΛΕ-
 -n ki-rie è-le-
 6. Η-CΟ-Ν.
 -ī-so-n.

Trascrizione *Kyrie eleison* (Toth 1998: 642)

Oltre alla Divina Liturgia il momento dell'anno in cui il *Kyrie eleison* raggiunge la massima forza rituale è durante il Venerdì Santo nel momento rituale in cui si ripetono per 412 volte ai quattro punti cardinali.

1.2.2. *Hiten ni epresvia*: individualità e collettività tra terra e cielo

L'invocazione di personalità spirituali di varia natura è un tratto comune a moltissime religioni. Nel cristianesimo, in particolare, ha un valore ancora più marcato, in quanto Dio ha assunto forma e sostanza umana, individuale, mantenendo inalterata la sua natura divina, in Gesù Cristo Teàntropo. Di conseguenza, l'evento salvifico della nascita, morte e resurrezione di Gesù Cristo ha posto le fondamenta per una particolare relazione tra tutti coloro che sono stati battezzati e figure spirituali quali la Madre di Dio, Santi e Angeli.

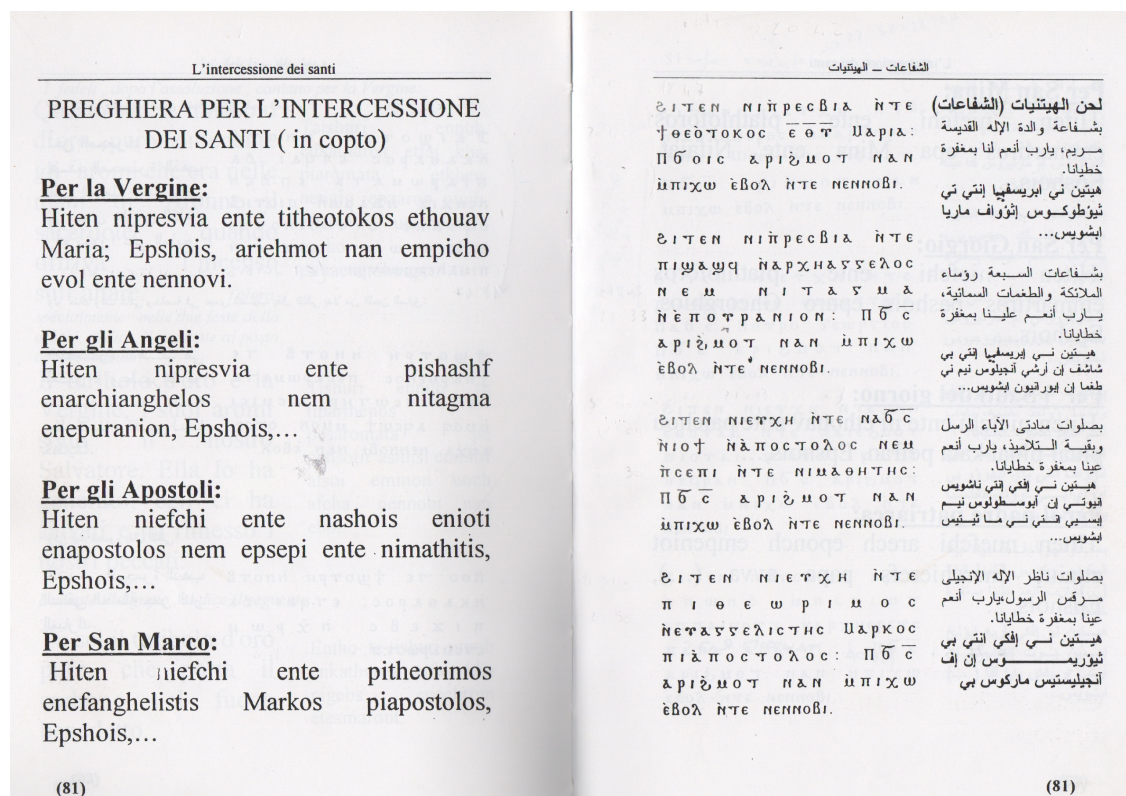
Nel rito bizantino l'invocazione di specifiche personalità spirituali caratterizza diversi momenti presenti nella Divina Liturgia: si pensi a tutte le volte il cui vengono pronunciate le tre persona della Santa Triade (Inno trisagio), oppure ogni volta che la *Theotòkos* viene nominata ("per intercessione della Madre di Dio, salvatore salvaci". Esistono inoltre preghiere specifiche di "supplica" (in greco *paràklisis* e in slavonico *moleben*) in cui le invocazioni sono funzionali proprio a chiedere l'intercessione di santi o angeli.

Momenti rituali affini sono presenti anche nella tradizione liturgico-musicale copta, nella quale l'intercessione è richiesta, durante ogni liturgia attraverso l'inno specifico *Hiten ni epresvia*, in cui si invocano la Madre di Dio, gli Arcangeli e San Giovanni Battista a intercedere per gli uomini e si chiedono le preghiere a Dio da parte degli Apostoli, di altri Santi, del Patriarca e del Vescovo per il perdono dei peccati dei fedeli e, dunque, per la salvezza delle anime. L'inno assume una importante funzione di ponte, grazie al quale da un lato le individualità umane si pongono sotto la protezione della comunità celeste e dall'altro, le individualità spirituali, a cui è stato affidato il potere di intercedere per gli uomini nei confronti di Dio, vengono chiamate con unica voce dalla comunità terrena.

L'inno è costituito da quattordici strofe in lingua copta ed è eseguito unicamente in copto dal coro e dall'assemblea dei fedeli. Il testo poetico inizia con l'invocazione alla Madre di Dio: «Per l'intercessione della Madre di Dio la Santa Maria Signore concedici il perdono dei nostri peccati». Proprio la *Theothòkos* per prima, in quanto madre del Dio-Uomo Gesù Cristo (in greco *Theàntropos*), può intercedere per i fedeli, come

esplicitato dal verso di una celebre preghiera della tradizione bizantina « [...] molto può infatti la supplica di Madre sulla compassione del Signore».⁴²

Il testo qui presente è tratto dalla traduzione in italiano della liturgia di san Basilio già più volte citata:



(Nicolotti 2002: 81)

Come si vede nell'immagine il testo del canto riportato è traslitterato con caratteri latini, in copto e in traduzione araba. Questo inno è noto a tutti, infatti è uno dei canti eseguiti dal coro seguito e dall'intera assemblea. Nell'esecuzione rituale è previsto l'uso dei cimbali e del triangolo. L'inno viene eseguito nella seconda parte della liturgia, più esattamente si colloca tra la preghiera di assoluzione dei ministri e la lettura dell'epistola di Paolo. Durante l'esecuzione di *Hiten ni* il celebrante effettua delle incensazioni.

Nel sistema simbolico copto questa collocazione dell'inno, insieme al suo significato, sono fondamentali: Cristo, attraverso il suo sacrificio per la salvezza dell'umanità ha riconciliato la terra al cielo, dunque solo grazie a questo sacrificio è possibile ora invocare le personalità spirituali per creare in ogni liturgia un nuovo ponte

⁴² Verso tratto dal *Theotokion* dell'Ora Sesta bizantina (cfr. Bouris 2014: 87).

tra terra e cielo. Questa comunicazione tra i due piani dell'esistenza (uno umano, l'altro spirituale) è simbolicamente rappresentata dall'incenso che, oltre alla funzione purificatrice, costituisce uno strumento di congiungimento tra il mondo visibile e quello invisibile. Nel rito segue il Santo Bacio, o bacio della pace, che manifesta l'unità dei membri della chiesa i quali, così, costituiscono un solo corpo e cantano con un unico spirito. Intanto, durante il corso dell'inno che dura circa sei minuti, il sacerdote compie gesti rituali che simboleggiano l'apertura della pietra che sigillò il sepolcro, con la conseguente certezza del compimento della promessa della Resurrezione.

Nella riflessione liturgico-musicale copta emerge, ancora una volta, la consapevolezza collettiva della funzione mediatrice della pratica musicale come veicolo principe di comunicazione con Dio. È significativo qui rilevare che dal punto di vista emico è ben presente tale consapevolezza: può qui essere utile quanto scrive George Kyrillos, il direttore del coro del David Ensemble, nel suo libro *Coptic Hymnody Its Spirituality and Tunes* mette in relazione l'iteratività con cui bisogna pregare («pregate incessantemente» scrive san Paolo nella prima lettera ai tessalonicesi 5, 17) con la ripetizione di una stessa, unica, frase musicale:

If ever there were one melody in the whole world in which one tune is repeated for eight successive bars, it would be rejected altogether by all, because the listener and singer also might get bored. However, in this hymn we are discussing the repetition of the tune expressing persistence in imploring for forgiveness (Kyrollos sit.).

L'autore così prosegue la propria riflessione: il timore e tremore dell'anima di fronte alla parola *Pshois* (*Il Signore*, riferito al Cristo) sono manifestati dal punto di vista musicale con terza discendente. Il cantore chiarisce che, in questo canto, l'intervallo di terza discendente rappresenta la prostrazione della Chiesa dinanzi a Dio: «It seems as if the church wants by these tunes to move our heavy bodies to bow before Christ» (*ibidem*).

Text page 422 النص صفحة ٤٢٢

$\text{♩} = 96$

Ἰ- - TEN NI-TE-PEC-βί- - α: N-TE T-ΘΕ-Ο- - TO-KO-C
 Hi- - ten ni-p-res-vi- - à: n-te Tì-the o- - to-ko-s

$\text{♩} = 104$

ΕΘΟΥΑΒ Ὑα- - πί-α: Ἰ-ΘΟΥΑΒ- - Ἰ-ΜΟΤ ΝΑΝ: Ἰ-ΜΠΙ-ΧΩ Ε-
 ethū-av Ma- - ri-à: Ἰ-choīs à ri- - hmot nan : m-pi-ko è-

ΒΟ-Λ- - Ἰ-TE ΝΕΝ-ΝΟ-ΒΙ. ΤΕΝΟΥΩΥΤ Ἰ-ΜΟΚ ΩΤΙ-Ε-Χ- - ΠΙ-
 vo-l- - Ἰ-te nen-no-vi. Tenūosh t m-mok o-pi- - kh-ri-s-

TO- - - - - C ΝΕΜ ΤΕΚΙ-Ω- - Τ Ἰ-Ν-Α- - ΓΑ-
 to- - - - - s nem peki-o- - t Ἰ-à- - gha-

rit. a tempo ($\text{♩} = 104$)

ΘΟ- - - - - C ΝΕ-ΜΠΙ-Ε-Τ-ΚΕ-ΜΑ Ε- - Θ-Ε-Ο-
 tho- - - - - s ne-m pi- - pnev-ma e - th-ū-

Α- - - - Β ΧΕ Α-ΚΙ Ἰ Α-ΚΩ- - Τ Ε- - - Ἰ-ΜΟΝ.
 a- - - - v je a-ki a-ko- - ti m-mon.

392

Trascrizione dell'Inno *Hiten ni epresvia* (Toth 1998: 392)

La Chiesa, dunque, si prostra non solo con il corpo ma anche con la propria anima, la cui più sublime espressione simbolica è la parola cantata.

Nell'ultima strofa, nel momento in cui si canta il nome di Cristo, segue una pausa e qui il fluire della frase musicale si interrompe per un attimo. Questa pausa è letta come un gesto di riverenza di fronte alla maestà di Cristo, per dare ai fedeli il tempo di meditare sulla propria salvezza; segue la ripresa dell'andamento veloce e del ritmo ben scandito.

La terza discendente su cui riflette il cantore è presente sia nella trascrizione completa della liturgia di San Basilio sia nell'esecuzione ordinaria presso la chiesa di San Giorgio Megalomartire a Roma. Questo dimostra una stabilità della melodia anche in diaspora. Alla luce di quanto detto, è possibile rilevare che la dialettica tra individualità e collettività è espressa tanto nel testo poetico quanto nell'esecuzione rituale a vari livelli:

- 1) la collettività dei credenti invoca l'intercessione di singole personalità spirituali;

2) il canto viene eseguito a strofe alternate dal cantore solista e dal coro. L'assemblea dei fedeli canta l'intero inno. La comunità terrena chiama a gran voce nella prima strofa la Madre di Dio, nella seconda San Giovanni e chiede le preghiere del Patriarca e del Vescovo, che sul piano terreno tutelano la comunità;

3) i singoli credenti si affidano alla "comunione dei Santi", la comunità spirituale che agendo in modo invisibile cura, guarisce, consola e salva ciascun fedele;

4) insieme alle schiere degli angeli e dei Santi, invocati nell'inno, l'intera comunità terrena si unisce alla voce della comunità celeste che in modo ininterrotto canta le lodi di Dio.

La dialettica tra i due poli (individualità e collettività) è dunque particolarmente esplicita in questo canto.

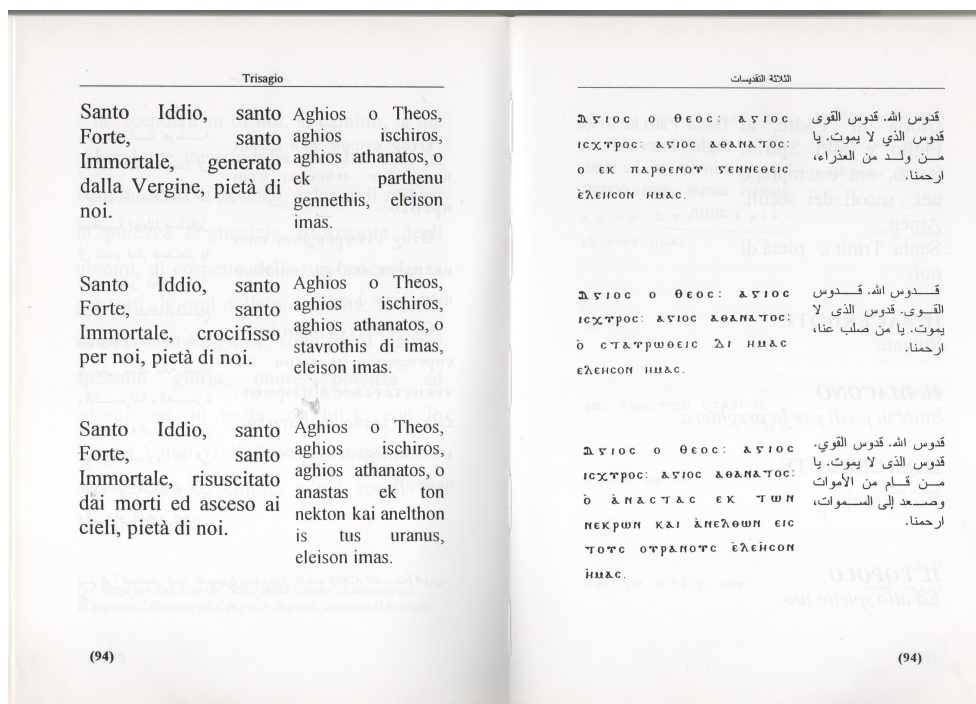
Un ulteriore livello in cui si sviluppa questa dialettica emerge dalla diaspora, nella relazione tra Chiesa centrale e chiese nate fuori dall'Egitto. Vari sono i legami, la maggior parte di quali appartiene all'ordine liturgico musicale. Nella pagina dedicata a *Hiten ni epresvia* sul sito tasbeha.org sono proposti esempi audio la cui funzione didattica è chiara. In particolare viene proposto l'intero inno cantato, o da un solo cantore e o per intero dal coro, nel caso specifico del coro dell'Istituto Superiore di Studi Copti e non nella versione rituale che prevede l'esecuzione a strofe alternate eseguite dal cantore solista e coro. Questo perché il coro esegue il canto nella sua forma base, dunque canta quella che possiamo riscontrare come la struttura modello, mentre il solista arricchisce la melodia di abbellimenti. La duplice possibilità esecutiva è una delle caratteristiche della tradizione musicale copta, secondo la quale non è possibile che un unico cantore esegua la struttura base della melodia.

È possibile aggiungere, dunque, un ulteriore livello di collettività: la Chiesa come unico corpo e unica voce, somma dei singoli credenti che a loro volta compongono sia le comunità egiziane sia le quelle nate fuori dalla terra del Nilo. Esse sono unite dalla trasmissione e dall'esecuzione del canto ritenuto autentico. In questo modo la Chiesa, nel senso del termine greco *Ecclesia*, si rappresenta forte e unita agli occhi degli uomini e agli occhi di Dio giungendo, così, con un'unica voce, dalla terra al cielo.

Un esempio relativo all'uso "didattico" del plurilinguismo nelle chiese copte di Roma è significativamente rappresentato dall'Inno trisagio, *Trisàghion* in greco, conosciuto anche come *Àghios* nella tradizione copta in base all'*incipit*. Esso è uno degli inni più importanti delle chiese bizantine e alessandrine. Secondo la simbologia attribuita all'inno, nell'esecuzione rituale si manifesta il canto che i Cherubini e i Serafini ripetono ininterrottamente nei cieli, all'interno del più ampio quadro simbolico che pone il canto liturgico quale strumento di transizione dal microcosmo umano al macrocosmo divino.

L'*Àghios* è un inno interamente in greco. La tradizione copto-ortodossa ha tramandato un testo poetico articolato in tre strofe, al quale si aggiunge il *Gloria*, nell'esecuzione liturgica. Nella variante copta ciascuna strofa consta di due parti: nella prima di ciascuna strofa si ripete «Santo Dio, Santo Forte, Santo immortale». Questa prima parte costituisce, con l'aggiunta del verso conclusivo «abbi misericordia di noi», l'Inno trisagio nella Chiesa bizantina, nella Chiesa cattolica è anche presente in una specifica preghiera nota come Preghiera della divina misericordia. La seconda parte di ciascuna strofa ha una caratterizzazione propriamente alessandrina: a ogni ripetizione del verso «Santo Dio, Santo Forte, Santo immortale» se ne aggiunge un secondo che rievoca, in ciascuna strofa, uno dei momenti cruciali dell'evento salvifico del Cristo: nella prima strofa la nascita, nella seconda la crocifissione e nella terza la resurrezione e l'ascensione. La strofa si conclude con il medesimo verso presente nella tradizione bizantina. Questa variante potrebbe essere o la versione più antica, come si tramanda nella chiesa copta o una variante propriamente alessandrina codificata in greco nella *koiné* ellenistica.

Presso le chiese copto-ortodosse di Roma, il canto, come in Egitto, viene eseguito in greco con una pronuncia leggermente differente da quella della chiesa greco-bizantina: questa pronuncia caratterizza la chiesa copta (cfr. Rizzuto 2017). Nella traduzione in italiano della Liturgia di San Basilio in uso nelle chiese romane, il canto, noto a tutti, è riportato su quattro colonne, come si evince nell'immagine seguente:



Testo dell'*Inno trisagio* tratto dalla traduzione della liturgia di San Basilio in uso nelle chiese copte romane (Nicolotti 2002: 94)

La prima colonna a partire dalla sinistra presenta la traduzione in italiano, la seconda la traslitterazione in caratteri latini dal copto, la terza il testo in greco scritto con alfabeto copto e, infine, la quarta colonna riporta la traduzione in arabo. È interessante osservare che ai margini di pagina sono dunque disposte le traduzioni in italiano e in arabo: la prima (margine sinistro) rivolta soprattutto alle seconde generazioni nate e cresciute a Roma, per le quali la chiesa costituisce il luogo spirituale e sociale in cui imparare a essere copti; la seconda (margine destro), rivolta soprattutto a tutti coloro che non conoscono l'italiano, ma che conoscono benissimo il testo in greco, grazie alla partecipazione alla pratica liturgica in Egitto. Pertanto, per costoro non è necessaria una traslitterazione in caratteri arabi, che invece esiste per altri canti. L'inno è eseguito, con l'accompagnamento ritmico dei cimbali e del triangolo, dal coro e dai fedeli durante la Divina Liturgia dopo la lettura degli Atti degli Apostoli e prima della cantillazione del Vangelo.



Esecuzione dell'Inno trisagio, coro della chiesa copto-ortodossa di San Giorgio Megalomartire di Roma (Liturgia della Pasqua, sabato 30 aprile 2016)

Durante le feste più solenni del calendario liturgico si aggiungono lunghi melismi sulla “a” iniziale della parola *Àghios* eseguiti in modo antifonale da un solista e dal coro. La trascrizione qui riportata si riferisce all'esecuzione ordinaria:⁴³

Inno Trisagio

Trasposizione

♩ = 132 ca

À - ghi - os o The - òs À - ghi - os i - schi - ròs

À - ghi - os a - thà - na - tos o sta - vro - this di' i - mäs

e - lè - i - son i - mäs.

Trascrizione del documento sonoro da me registrato domenica 22 febbraio 2016 nella chiesa di San Giorgio Megalomartire

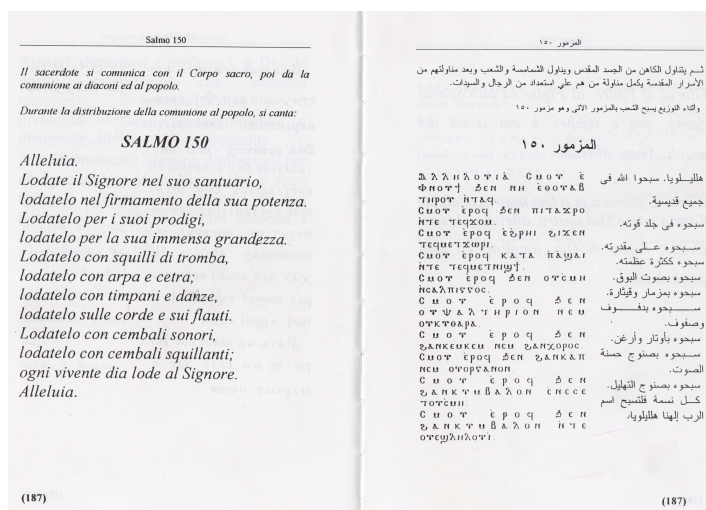
⁴³ Nell'esecuzione si notano alcuni brevi ornamenti (acciaccature e mordenti) non riportati in trascrizione poiché eseguiti in maniera piuttosto imprecisa e confusa.

1.2.4. Cantillazione del Vangelo

Durante ogni tipo di rito, sono soprattutto le letture delle Epistole di San Paolo e i Vangeli a essere cantillati in arabo e in italiano. L'italiano è usato in modo catechetico: in questo caso la lingua esprime un contenuto che varia da celebrazione a celebrazione e che deve essere compreso da tutti perché insegna a "essere cristiani". In ambito copto non ho riscontrato una specifica denominazione per la modalità con cui si esegue la cantillazione delle Letture e del Vangelo in particolare, cioè il corrispettivo copto del termine "ekfonetico" in uso nella Chiesa bizantina. Nonostante non esista un termine specifico dovuto al fatto che il mondo musicale religioso liturgico non è ancora mai stato oggetto di sistematizzazione, le caratteristiche proprie della cantillazione rispondono perfettamente alla lettura ekfonetica. La cantillazione del Vangelo è una modalità recitativa su formule fisse costanti nel corso dell'anno liturgico, tuttavia soltanto durante la Settimana Santa si utilizza una cantillazione specifica secondo la melodia tipo *ḥazāyṇī* connotata per i copti dalla "tristezza" (cfr. esempi video n.1 e 11).

1.2.5. La partecipazione ai Santi Misteri: il "Canto del salmo 150"

La tradizione copta ha tramandato l'indicazione si eseguire il salmo 150 alla fine della terza parte della Divina Liturgia, per scandire l'azione rituale della partecipazione dei fedeli ai Santi Misteri, cioè all'Eucaristia.⁴⁴ Come si vede nell'immagine seguente, alla pagina sinistra è riportato il salmo 150 in italiano, e alla pagina destra, lo stesso salmo in copto e in arabo.



(Nicolotti 2002: 187)

⁴⁴ Per una descrizione dettagliata di tutte le azioni rituali relative al momento della Comunione durante la Liturgia di San Basilio si veda Burmester 1967: 81-90.

A proposito del plurilinguismo rituale si può osservare che in questo caso, a differenza dei canti sinora analizzati, non è riportata la e traslitterazione dei testi in copto e in arabo con alfabeto latino. La motivazione è riconducibile al fatto che, a differenza dell'*Àghios* e dell'*Hiten ni epresvia*, che sono cantati dall'intera congregazione, questo canto è eseguito solo dai diaconi-cantori che compongono il coro. Costoro ricevono una specifica formazione musicale che prevede la memorizzazione di tutti i canti liturgici, pertanto non è necessario il supporto del testo traslitterato.

Nonostante queste chiare indicazioni il canto che si esegue durante la Comunione è un canto più complesso e il salmo 150 ne costituisce una parte. Dal punto di vista analitico ho chiamato il canto in questione, il "Canto del Salmo 150". Si tratta di un canto, in stile sillabico eseguito con l'accompagnamento ritmico dei cimbali e del triangolo, il cui testo completo è tramandato soltanto oralmente, e di cui non esiste testo scritto che corrisponda al canto cantato durante il rito. Il Canto del salmo 150 è eseguito con sette melodie differenti in relazione al calendario liturgico.

Prima di entrare nel merito della costruzione del canto possiamo osservare che il Canto del salmo 150 è costituito di una componente testuale fissa e di una variabile. Per ricostruire il canto effettivamente eseguito mi sono avvalsa dei testi in copto e in arabo tratti dal sito www.tasbeha.org che è un'ulteriore fonte per dedurre la struttura del Canto del Salmo 150 eseguito nel rito, e delle registrazioni da me effettuate, durante la Domenica delle Palme del 2014.

La componente testuale fissa che costituisce l'ossatura del canto, come si evince dall'immagine seguente, è formata dai versi del salmo 150 seguiti dalle molteplici ripetizione della parola "alleluia" e da due strofe finali.

Δοξα ci Κυριε Δοξα ci (ΔΑΛΛΗΛΟΤΙΑ ΔΑΛΛΗΛΟΤΙΑ ΔΑΛΛΗΛΟΤΙΑ)	هَلِّلِيلُيَا هَلِّلِيلُيَا هَلِّلِيلُيَا.
`Cμοτ εϕτ δεν ннеθотаВ τηροτ нтаq .ΔΑΛΛΗΛΟΤΙΑ .	سَبِّحُوا اللَّهَ فِي قُدْسِهِ. هَلِّلِيلُيَا.
`Cμοτ εροq δεν πιταχρο нте τεqχοm .ΔΑΛΛΗΛΟΤΙΑ .	سَبِّحُوهُ فِي جِلْد قُوَّتِهِ. هَلِّلِيلُيَا.
`Cμοτ εροq εεριη ειzen τεqμετqωρι .ΔΑΛΛΗΛΟΤΙΑ .	سَبِّحُوهُ عَلَى قُوَّاتِهِ. هَلِّلِيلُيَا.
`Cμοτ εροq κατα παΰαι нте τεqμενιψτ .ΔΑΛΛΗΛΟΤΙΑ .	سَبِّحُوهُ ككَثْرَةِ عَظَمَتِهِ. هَلِّلِيلُيَا.
`Cμοτ εροq δεν οτсmη нсаλπιστος .ΔΑΛΛΗΛΟΤΙΑ .	سَبِّحُوهُ بِصَوْتِ الْبُوقِ. هَلِّلِيلُيَا.
`Cμοτ εροq δεν οτψαλτηριον nem οτκτθара .ΔΑΛΛΗΛΟΤΙΑ .	سَبِّحُوهُ بِزَمْرَارٍ وَ قِيثَارٍ. هَلِّلِيلُيَا.
`Cμοτ εροq δεν εанкеυкеm nem εανqорос .ΔΑΛΛΗΛΟΤΙΑ .	سَبِّحُوهُ يَدْقُوفٍ وَالصَّفُوفِ. هَلِّلِيلُيَا.
`Cμοτ εροq δεν εанкап nem οτορσανон .ΔΑΛΛΗΛΟΤΙΑ .	سَبِّحُوهُ يَاوْتَارٍ وَأَرْغَنِ. هَلِّلِيلُيَا.
`Cμοτ εροq δεν εанкτмβαλον εnece τοτ сmη .ΔΑΛΛΗΛΟΤΙΑ .	سَبِّحُوهُ بِصُوتٍ حَسَنَةِ الصَّوْتِ. هَلِّلِيلُيَا.
`Cμοτ εροq δεν εанкτмβαλον нте οτψληλoτi .ΔΑΛΛΗΛΟΤΙΑ	سَبِّحُوهُ بِصُوتِ التَّهْلِيلِ. هَلِّلِيلُيَا.
Нiqи нивен μαρονсmοτ τηροτ εϕραν иΠβοic πεнноττ . ΔΑΛΛΗΛΟΤΙΑ .	كُلُّ نَسَمَةٍ فَلْتَسَبِّحْ إِسْمَ الرَّبِّ إِلَهِنَا. هَلِّلِيلُيَا.
Δοξα πατρι κε τiω κε азiω πνευμαti .ΔΑΛΛΗΛΟΤΙΑ .	المجد للآبِ وَالابْنِ وَالرُّوحِ الْقُدُسِ. هَلِّلِيلُيَا.
Кε нтн κε азi κε ic τοτс εωναcτων εωνων αmηн . ΔΑΛΛΗΛΟΤΙΑ .	الآن وكل اوان والي دهر الدهور. آمين. هَلِّلِيلُيَا.
ΔΑΛΛΗΛΟΤΙΑ ΔΑΛΛΗΛΟΤΙΑ Δοξα ci ο θεос τmων .	هَلِّلِيلُيَا. هَلِّلِيلُيَا. المجد هو لآلهنا. هَلِّلِيلُيَا.
ΔΑΛΛΗΛΟΤΙΑ ΔΑΛΛΗΛΟΤΙΑ Πiωοτ φα πεнноττ πε . ΔΑΛΛΗΛΟΤΙΑ .	هَلِّلِيلُيَا. هَلِّلِيلُيَا. المجد هو لآلهنا. هَلِّلِيلُيَا.
Иисоус Πιχριcтос πψηρι иΦноττ cωтem ερον οτοε нαι nan .	يا يسوع المسيح ابن الله، إسمعنا وارحمنا.

Il testo presentato è in greco traslitterato in copto, in copto e in arabo. Nel primo rigo sulla sinistra si legge *Doxa si Kyrie doxasi* in greco (Gloria a te Signore, gloria a te), questo verso non fa parte del canto ma è la risposta che il coro dà alla preghiera precedente cantillata dal diacono. Il canto inizia con “alleluia”, nel testo ripetuto per tre volte, nella registrazione da me effettuata l’alleluia iniziale è ripetuta quattro volte.

Dopo gli alleluia iniziali e prima del primo verso del salmo, compare il versetto variabile, che cambia in relazione all’occasione liturgica. In particolare il versetto si riferisce all’azione del Cristo che si ricollega al periodo del calendario liturgico in cui viene celebrata la liturgia. Per esempio, durante la Grande Quaresima, periodo in cui i cristiani sono impegnati nel grande digiuno, che ricorda e attualizza il digiuno che Gesù fece per quaranta giorni nel deserto, il versetto variabile che si canta è: «Gesù Cristo, digiunò per noi, quaranta giorni e quaranta notti», cantato secondo la melodia propria del Canto del Salmo 150 che si usa durante la Quaresima (*lahn sawm al-ayyām* e *sawm as-sabt*); per Pasqua, il versetto variabile recita: «Gesù Cristo, Re della Gloria, è risuscitato dai morti» eseguito secondo la “melodia della gioia” usata per le grandi feste (*lahn al-farāihī*). Nel caso della celebrazione scelta come esempio, il versetto dell’occasione liturgica celebra l’entrata di Gesù a Gerusalemme ed è cantato secondo

la melodia *aš-ša 'ānīnī*, propria della Domenica delle Palme e della Festa della Croce. Il versetto che esplicita l'occasione della festa è il seguente:

Ἰησοῦς Πιχρίστος Πιψήρι ἐμὲμνοτ: ἀφ' οὗ ἐδούτη
ἐιεροῦσα λημ.

يسوع المسيح ابن الله، دخل أورشليم.

Testo tratto dal sito www.tasbeha.org

In traduzione italiana il versetto recita: «Gesù Cristo, figlio di Dio, entrò a Gerusalemme». Ho traslitterato i due versetti (copto: *Iesus epChristos epshiri ememnoti, afshe ekhoon eieroosalim*; arabo: *Iesu'a al-Masih ibn al-lāh dakhala Urushalīm*) sopracitati confrontandoli con la pronuncia da me registrata per restituire un documento quanto più possibile fedele all'esecuzione.

Dopo aver inserito nell'ossatura del canto il versetto, si esegue il primo verso del salmo seguito dall'alleluia che riprende quello iniziale. Pertanto il canto è costruito su uno schema formato dall'alleluia iniziale, dal versetto dell'occasione liturgica e dal primo verso del salmo seguito dall'alleluia, cui seguono nuovamente il versetto proprio dell'occasione liturgica, il secondo verso del salmo seguito dall'alleluia ecc. Questo schema si ripete dieci volte le quali corrispondono ai versi del salmo il cui *incipit* è "lodatelo". Il Canto del Salmo 150 prevede l'esecuzione dello schema appena descritto in copto (dieci volte), in arabo (dieci volte), e in Italia, anche in Italiano (dieci volte). Per esemplificare ulteriormente, riporto lo schema in italiano relativo al secondo versetto del salmo):

Alleluia alleluia (alleluia che riprende l'alleluia iniziale)

Gesù Cristo, figlio di Dio, entrò a Gerusalemme (versetto dell'occasione della festa)

Lodatelo con l'arpa e l'organo, alleluia... (versetto del salmo 150)

VERSETTO VARIABILE DEL CANTO DEL SALMO 150
DOMENICA DELLE PALME

♩ = 100

Ge sū Cui - to fi - gho di - di - o

che en - trò a Ge - ru - sa - lem - me

[- - -] con l'ar - pa e l'or - ga - no

A - - le - lu - ia - (al) le lu ia

trasposizione

Solo dopo aver applicato lo schema di sintesi tra parte fissa (salmo) e parte variabile (versetto dell'occasione liturgica) nelle tre lingue per trenta volte, si esegue l'ultimo verso del salmo. Pertanto, nell'esecuzione si ascolta il versetto dell'occasione liturgica in italiano, poiché conclude la sezione in italiano. Segue senza soluzione di continuità l'ultimo verso del salmo 150 non in italiano, ma in copto, per il valore simbolico del contenuto del verso. Segue il versetto dell'occasione della festa sempre in copto:

Gesù Cristo, figlio di Dio, entrò a Gerusalemme.

Nifi niven maroosmoo tiroo epsran emshois bennuti be alleluia (Ogni vivente lodi il Signore, alleluia).

Iesus beChristos epshiri emèmnoti, afshe ekhoon eieroosalim (Gesù Cristo, figlio di Dio, entrò a Gerusalemme).

L'ultimo verso del salmo 150 è cantato secondo una traduzione copta diversa da quella riportata nella liturgia di Basilio, ma identica a quella presente sul sito tasbeha.org. È molto interessante osservare che nella comunità di Roma, nonostante esista un testo di riferimento per l'Italia che riporta accanto alla traduzione i testi in copto e in arabo, prevalga la tradizione orale. In questo caso è legittimo chiedersi, perché il curatore della traduzione non abbia verificato quale fosse il testo copto in uso in tutto l'ecumene cristiano egiziano.

Con l'ultimo verso del salmo «ogni vivente dia lode al Signore», cantato una sola volta, si chiude la sequenza dei versi con *incipit* “lodatelo”, ripetuta dieci volte in ciascuna lingua liturgica. Il canto prosegue con la penultima strofa strutturata sul *Gloria* in greco. In questa strofa greco e copto si alternano, il copto permane nel versetto proprio della domenica delle Palme:

Doxa patri ke-e io ke aghio epevmati alleluia alleluia (Gloria al Padre, al Figlio e al Santo Spirito alleluia)

Iesus beChristos epshiri emèmnoti, afshe ekhoon eieroosalim (Gesù Cristo, figlio di Dio, entrò a Gerusalemme)

Ke nin ke ai ke istos eonas ton eonon amin alleluia alleluia (E ora e sempre nei secoli dei secoli amen)

Iesus beChristos epshiri emèmnoti, afshe ekhoon eieroosalim (Gesù Cristo, figlio di Dio, entrò a Gerusalemme).

Il canto si conclude con l'ultima strofa, in cui ancora una volta si osserva la presenza esclusivamente delle lingue più antiche della chiesa egiziana: il greco e il copto.

Alleluia alleluia doxa si o theòs imon alleluia

Iesus beChristos epshiri emèmnōti, afshe ekhoon eieroosalim

Alleluia alleluia Bioo fa bennoti be alleluia

Iesus beChristos epshiri emèmnōti Sotèm eron ooh nai nan.

Come si è visto il Canto del Salmo 150 esprime bene il pluralismo rituale nella liturgia copta, in cui le varie lingue si susseguono, si alternano, si intrecciano senza soluzione di continuità in un unico, lungo, ritmico flusso sonoro. Con l'esempio di questo canto si può affermare che l'italiano è annoverabile a pieno titolo tra le lingue liturgiche copte.

Come si potrà verificare confrontando questa ricostruzione con l'esempio video n. 3, si nota una reiterazione, quasi ipnotica, del ricordo dell'entrata di Gesù a Gerusalemme, che si ripete un numero elevato di volte nel canto. La lode a Dio, semanticamente espressa attraverso i versi del salmo e della continua ripetizione dell'alleluia, è musicalmente marcata dalla ripetizione delle stesse frasi musicali per un arco esteso di tempo. Tutti questi elementi sono talmente interiorizzati dai giovani cantori italiani, che il canto così segmentato non è percepibile, ciò che si percepisce invece è un flusso sonoro costante e martellante, nel quale il significato delle parole cede il posto alla ridondanza della lode.

2. La trasmissione del sapere liturgico-musicale

La trasmissione del sapere liturgico-musicale avviene, nella Chiesa copta, in luoghi e tempi stabiliti attraverso l'apprendimento orale/aurale che si declina sia per "imitazione" durante il rito e sia per "trasmissione orale diretta", durante appositi momenti di formazione musicale codificati nelle lezioni di canto. Queste lezioni sono tenute da diaconi che svolgono il ruolo di maestri, la cui formazione e attendibilità dell'insegnamento sono riconosciuti dal Vescovo e dalla comunità.

All'insegnamento secondo le modalità tradizionale si aggiunge l'apporto di strumenti in rete rivolti alle comunità della diaspora copta, che favoriscono una "trasmissione orale indiretta"⁴⁵ e veicolano comportamenti rituali basati sulla musica. Alcuni di questi supporti educativi sono stati concepiti in forme adeguate alla comprensione dei bambini e sono stati elaborati nelle comunità anglofone della diaspora come, per esempio, un video-cartone animato in cui viene presentato l'alfabeto copto con le "letterine danzanti" sulla melodia della celebre canzoncina *Ah! Je vous dirai mamam* usata da tempo per imparare l'alfabeto in inglese. Al termine della presentazione dell'alfabeto compaiono dei bambini che cantano «we want to read, write, speak and pray in the copti language», sottolineando così le funzioni cui assolve tale apprendimento.⁴⁶ Inoltre si evidenzia anche la presenza in rete di ciò che si potrebbe chiamare "trasmissione orale diretta a distanza" ovvero le lezioni di canto tenute da cantori rinomati nella Chiesa copta.

2.1. Lo spazio sonoro della chiesa fra celebrazioni liturgiche e pratiche di apprendimento

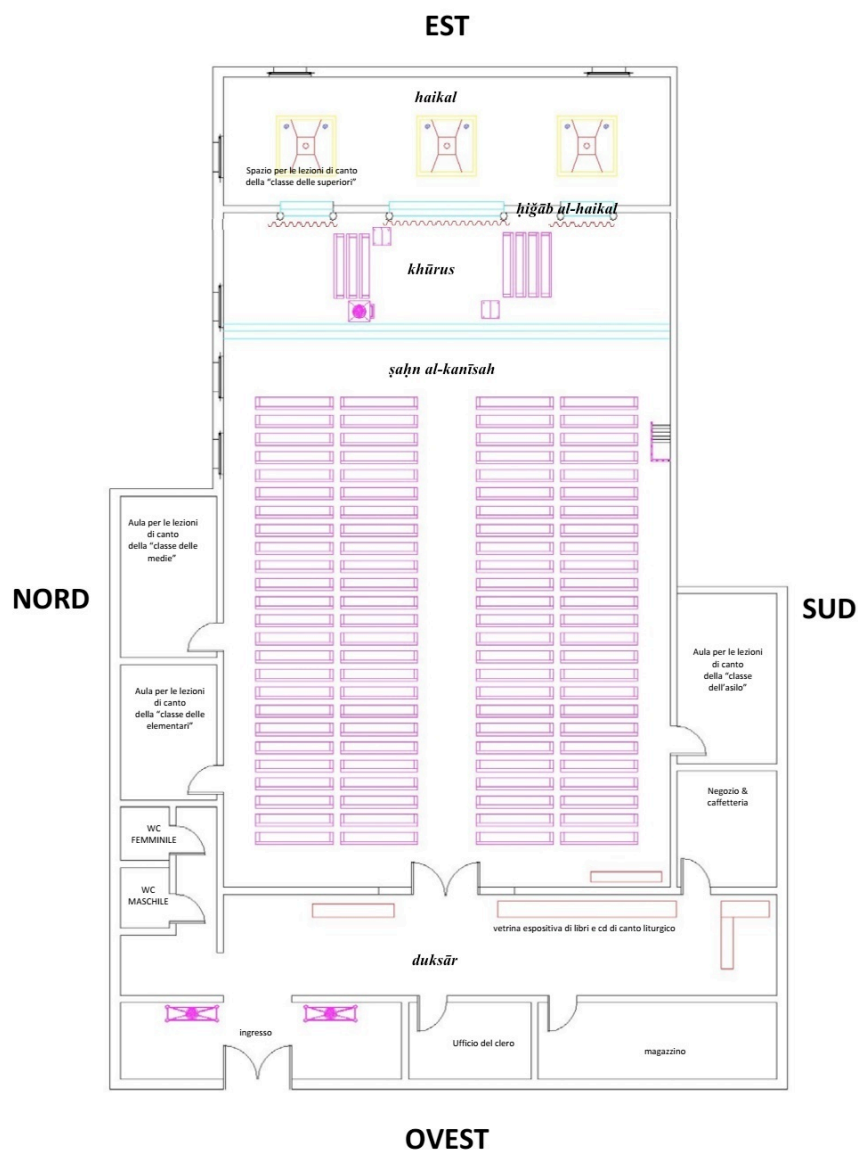
La tematica dello spazio sonoro è ampia e complessa. Essa chiama in causa competenze molteplici, come emerge, ad esempio, nei saggi inclusi nel volume *Spazi sonori della musica* (cfr. Giuriati – Tedeschini Lalli 2010), in cui attraverso un approccio interdisciplinare viene affrontato il delicato tema della relazione tra spazio e

⁴⁵ Con le espressioni "trasmissione orale diretta", "trasmissione orale indiretta" e "imitazione" mi riferisco a tre delle quattro modalità di trasmissione della musica prese in esame in ambito etnomusicologico e recentemente riprese dall'etnomusicologa Marisol Rodriguez Manrique (2008). La quarta modalità di trasmissione riportata dall'etnomusicologa riguarda la "trasmissione scritta", ma questa non è contemplata nella tradizione copta se non in relazione ai testi innografici (cfr. Rodriguez 2008 e Disotero 2013).

⁴⁶ Cfr. <https://youtu.be/KeF2KP5MnxI>, il video fa parte dei documenti presenti nel canale di Youtube "Christian Youth Channel".

musica. Bisogna tener presente che gli spazi sonori sono spazi culturali e sociali, deputati alla produzione e all'ascolto dei suoni. Lo spazio sonoro può essere definito come «spazio fisico, ma soprattutto sociale, che un insieme più o meno complesso ed eterogeneo di suoni delimita o comunque caratterizza, come specifico spazio sonoro» (Giannattasio 2010). In questo contesto prendo in esame lo spazio sonoro inteso come spazio sacro in quanto luogo delimitato, consacrato dunque alla chiesa. Riflettere sulla struttura dello spazio sacro è essenziale sia per comprendere le dinamiche musicali dei riti, che nella tradizione copta sono interamente cantati, sia per osservare quali siano le funzioni che il medesimo spazio svolge al di fuori delle celebrazioni, quando diviene il luogo di apprendimento dei codici culturali copti, soprattutto attraverso il canto.

La chiesa di San Giorgio Megalomartire, come già esplicitato nel primo capitolo, risponde ai criteri architettonici copti ed è quindi orientata a Est e suddivisa in quattro parti: il santuario, il coro, la navata e il nartece (cfr. Bulter 1884, Burmester 1967 e Grossmann 2002).



Pianta della chiesa copta ortodossa di San Giorgio Megalomartire - Roma

A Est si trova il santuario (questa zona si chiama *bema*, calco dalla parola greca *vima*, *erphei* in copto e *haikal* in arabo): esso costituisce la parte più sacra della chiesa e, in quanto tale, è interdetto alle donne, gli uomini invece possono accedervi grazie a una apposita benedizione impartita da un sacerdote. L'entrata è ovviamente consentita al clero e ai bambini; le bambine vi possono entrare fino a dodici anni. Nel santuario sono presenti tre altari in cui si celebrano diversi riti, tra i quali la consacrazione del pane e del vino per il sacramento dell'Eucaristia e il rito della "sepoltura" del Cristo durante il Venerdì Santo (cfr. 3.5., II parte). Il santuario si trova a un livello

leggermente superiore rispetto agli altri spazi che costituiscono la chiesa (vi si accede grazie a un gradino) e si estende orizzontalmente per tutta la sua larghezza. La sacralità e la parziale inaccessibilità del santuario è simbolicamente e fisicamente rappresentata da una parete lignea riccamente decorata in cui sono presenti tre porte. Questa parete è chiamata iconostasi come nel mondo bizantino, a questa denominazione se ne un'altra in arabo, *hiḡāb al-haikal*, che si può tradurre “velo del santuario” (cfr. Burmester 1967: 19).

Accanto al santuario è presente il coro (*choros* in copto e *khūrus* in arabo), una porzione di spazio ampia che si estende anch'essa per tutta la larghezza della chiesa (come se fosse un transetto), leggermente più elevata rispetto la navata. Allo spazio del coro possono accedere solo uomini scalzi. In particolare esso è riservato ai diaconicanti e ai chierichetti che da questa postazione, grazie al canto, “concelebrano” la liturgia. Come si vede dall'immagine seguente il coro è disposto alla destra e alla sinistra della porta centrale (chiamata Porta Regale) dell'iconostasi rivolta a Est, questa disposizione rispecchia un'indicazione presente nei libri liturgici in cui si prescrive che esistano, di fatto, due cori, chiamati “coro nord” e “coro sud”.



Coro della chiesa copto-ortodossa di San Giorgio Megalomartire di Roma (Liturgia della Pasqua, sabato 30 aprile 2016)

I cantori si dispongono in due gruppi ordinati in file ai due lati della Porta Reale. Questa disposizione ha un'importante valore simbolico:

The deacons involved stand by the iconostasis at right angles to the sanctuary in two lines facing each other, with one line known as the bahri (“northern”), and the other as the qibli (“southern”). According to the rubrication of “B” or “Q” marked in the margin of the text, the choir may sing antiphonally, strophe about, or two strophes about.

The singers alternate according to the form of the musical phrase. They may also sing in unison (Moftah, Robertosn, Roy, Toth 1991: 1721).

Pertanto, la disposizione spaziale dei membri del coro è indicata nelle rubriche che riportano i testi dei canti le quali, così, indicano la dinamica antifonale tra le due parti del coro. Questa disposizione è contrassegnata nella piantina della chiesa di San Giorgio con la presenza dei banchi riservati ai membri del coro. Qui si evince chiaramente il legame tra lo spazio, l'esecuzione musicale e il valore simbolico non solo del canto, ma anche di coloro che lo eseguono, qui associati agli angeli. Difatti i membri del coro divengono icone dei Cherubini e dei Serafini che con le loro ali custodiscono l'ingresso all'altare centrale in cui, durante la liturgia, avverrà la consacrazione del pane e del vino.

Un'altra parte della chiesa è la navata (*naos* in copto e *ṣaḥn al-kanīṣah* in arabo), la parte dedicata all'assemblea dei fedeli. La chiesa di San Giorgio presenta un'unica grande navata: sono assenti colonne, mentre sono presenti i pilastri portanti dell'antico garage oggi rivestiti di marmo, su cui sono installati grandi monitor collegati con telecamere presenti all'interno del santuario, zona non visibile ai fedeli.⁴⁷



Domenica delle Palme 2014 – Chiesa di San Giorgio Megalomartire. Il Vescovo Barnaba el-Soryany prepara il pane per la consacrazione che lo trasformerà nel corpo di Cristo

⁴⁷ Le tradizioni orientali prevedono, durante le celebrazioni, alcune preghiere cosiddette “segrete”, sussurrate dal celebrante nel *vima*. Normalmente ciò che accade oltre l'iconostasi riguarda metafisicamente l'invisibile, pertanto solo il celebrante, il diacono e gli “angeli” possono assistervi. Nella Chiesa copta si osserva invece che alcuni momenti rituali, che di per sé sarebbero non visibili ai fedeli, sono resi visibili grazie alla presenza di telecamere, poste all'interno del *vima*, che trasmettono sui monitor ciò che accade.

La disposizione dei banchi crea dei corridoi che si sviluppano in corrispondenza degli altari presenti nel santuario. Questi corridoi garantiscono lo spazio per le processioni dei diaconi durante le celebrazioni delle feste principali. Le processioni seguono sempre lo stesso percorso circolare che inizia dall'interno del santuario (Est) e segue il perimetro interno della chiesa in senso antiorario (Nord, Ovest, Sud), per poi ritornare nel santuario dalla porta centrale. Le processioni dei diaconi sono sempre accompagnate dal canto e in genere si sviluppano in tre giri, così da permettere la sacralizzazione dello spazio interno del *naos* (garantita dal passaggio del corteo processionale nei corridoi) grazie all'incensazione, ai canti e alle benedizioni.

Nel corso delle celebrazioni la divisione di genere è rigorosissima, tale separazione è comune nella tradizione bizantina, come in quella islamica ed ebraica. Tenendo conto che il santuario si trova Est, i fedeli sono disposti nel seguente modo: a Nord gli uomini e gli adolescenti maschi, a Sud le donne con i bambini. Verso la fine della liturgia, ai piedi della zona chiamata coro si formano due file, una maschile e una femminile, entrambe rigorosamente in ordine di età, dai più piccoli ai più grandi. I fedeli attendono di ricevere la comunione che viene distribuita, come già introdotto, nel modo seguente: prima i bambini maschi e gli uomini, in un secondo momento il sacerdote si sposta verso Sud, nella zona dedicata alle donne e solo a quel punto le bambine e poi le donne ricevono il sacramento, mentre il coro canta continuamente il Canto del Salmo 150 nella melodia-tipo corrispondente al periodo liturgico.

La disposizione secondo la separazione di genere durante le celebrazioni produce degli effetti significativi sulle sonorità presenti nelle due differenti parti della chiesa: nella parte femminile, le donne cantano sottovoce (cfr. esempio video n. 1); durante le liturgie domenicali le voci e i giochi dei bambini si mescolano alle voci delle donne che partecipano alle preghiere, cantandone alcune parti. La zona maschile è invece caratterizzata, stante l'assenza di bambini, da una maggiore sobrietà del comportamento e da una maggiore partecipazione ai canti. Particolarmente interessante è ciò che accade il sabato, giorno in cui il coro è composto prevalentemente dai bambini che dopo le celebrazioni parteciperanno alle lezioni di canto. In questo contesto è importante osservare come gli uomini dell'assemblea svolgano, grazie al loro canto la funzione di sostegno al coro.

La caratterizzazione al femminile della porzione Sud della chiesa durante il rito è confermata dalla presenza, dell'aula per le lezioni di canto dei più piccoli e dalla

presenza di vetrine con libri di catechismo per l'infanzia, strumenti dunque per l'educazione che, come è noto, nelle culture medio-orientali è affidata alle donne.

Dopo la liturgia della domenica, lo spazio del *naos*, così rigidamente diviso secondo i generi durante il rito, si caratterizza al femminile diventando la sala dove si svolge il catechismo per i più piccoli, affidato, appunto, alle donne. Lo spazio fisico si trasforma, le panche vengono ruotate in modo da creare tre rettangoli (uno a Sud, uno a Nord e uno nel coro) dove si svolgono in contemporanea le lezioni del catechismo per i bambini. Le classi sono formate in base all'età.

Le tre parti della chiesa sino ad adesso presentate corrispondono ai tre "protagonisti" musicali della liturgia: il clero (sacerdoti e diaconi, attivi per la maggior parte del tempo nel santuario), il coro (che svolge la funzione di concelebante, formato da diaconi e chierichetti in piedi nell'apposito spazio) e il popolo, secondo quanto prescritto nel libro dell'Eucologio copto: «È noto che le preghiere della Chiesa competono a tre soggetti della cui presenza non si può fare a meno: il sacerdote, l'inserviente [sic] ed il popolo» (Nicolotti 2013: 240).⁴⁸

L'ultima porzione di spazio compresa nella struttura della chiesa è il nartece o *duksār*: si tratta di una zona che funge da vestibolo alla chiesa vera e propria; anticamente era la zona in cui sostavano i catecumeni e i penitenti. Presso la chiesa di San Giorgio Megalomartire questo spazio è separato dalla navata mediante una porta lignea decorata, la quale spesso viene chiusa durante le celebrazioni per evitare che i rumori e vocii prodotti nel nartece possano disturbare il rito. Il nartece, infatti, costituisce la parte della chiesa in cui si svolge la vita sociale della comunità, divenendo la zona principale dopo la messa, a cui segue una pausa prima dell'inizio delle attività musicali e catechetiche. Questa pausa, di circa trenta minuti, permette ai bambini di giocare prima di iniziare le attività e a tutti gli adulti, in digiuno dalla sera prima, di ristorarsi, bere dell'acqua, prendere il primo caffè della giornata, fare colazione e chiacchierare. La chiesa di San Giorgio è ben attrezzata soprattutto durante il periodo di Quaresima. Un lungo tavolo con una macchina del caffè da bar e grandi vassoi ricolmi di cornetti rigorosamente vegani (anche al cioccolato e alle nocciole) accolgono i fedeli. È possibile acquistare a prezzi modestissimi cappuccini alla soia e dolci tipici del digiuno. Apprendo dalla signora Teresa Mikhail, mia preziosa informatrice e catechista della "classe delle superiori", che la chiesa ha stipulato un accordo con un panificio che

⁴⁸ Nel suo saggio Nicolotti con il termine "inserviente" indica il diacono.

prepara appositamente per le quattro chiese copte romane i cornetti vegani durante tutto il mese di digiuno. Oltre ai canti, dunque, il cibo è uno degli elementi che scandisce il ritmo dell'anno liturgico (cfr. 1.3.1., I parte). Dopo la pausa i maestri di canto e le mamme convogliano i bambini nelle aule. Adiacenti ai perimetri della chiesa (Nord-Ovest e Sud-Ovest) vi sono infatti alcuni locali adibiti, in casi eccezionali, a stanze di rappresentanza del Vescovo. Ordinariamente queste stanze accolgono, invece, le lezioni di canto che si svolgono il sabato e la domenica dopo la messa (cfr. 2.3., II parte).

Un ulteriore interessante aspetto, che è emerso dalla ricerca sul campo, consiste nell'importanza simbolica dello spazio espressa nella relazione tra classi di canto, conoscenza dei repertori, competenze esecutive, ruolo sociale riconosciuto dalla comunità, *iter* spirituale e disposizione degli spazi. È interessante notare che l'aula destinata alla "classe dell'asilo" si trova sul lato Sud, lato femminile (cfr. pianta della chiesa). Come è noto nelle culture mediorientali, è la donna la responsabile dell'educazione, in questo caso anche musicale. Una mamma infatti, è la maestra di canto dei più piccoli. Dalla ricerca sul campo è emersa una motivazione principale di questo, la maggiore capacità delle donne nel gestire una classe di bambini di età compresa fra i tre e i cinque anni. Ho rilevato inoltre motivazioni più profonde che afferiscono all'*iter* che i bambini maschi in particolare seguono attraverso e grazie al canto. Le donne, infatti, accompagnano musicalmente i bambini nella fase di passaggio tra la "classe dell'asilo" e la "classe delle elementari" che corrisponde, dal punto di vista musicale, alla fase liminare tra "lo stare insieme in chiesa cantando" e l'inizio dello studio sistematico dei primi inni liturgici in seguito alla "ordinazione" a chierichetti (cui segue l'ordinazione a diaconi a partire dai nove anni), che determina la loro partecipazione al rito come protagonisti nel coro (nello spazio previsto).

Man mano che i bambini crescono, passano gradualmente dalla "classe delle elementari" alla "classe delle medie" e poi a quella delle "superiori". Questa crescita, che riguarda la conoscenza del repertorio e le capacità esecutive, è palesata nello spazio dalla disposizione delle aule adibite alle lezioni di canto: il passaggio tra l'asilo e la scuola elementare (dunque per un bambino copto il passaggio dalla "casa" alla "vita sociale"), che corrisponde alle medesime classi musicali, determina un transito dalla zona Sud alla zona Nord della chiesa di San Giorgio Megalomartire. A partire da questo momento i bambini maschi proseguono un percorso di graduale avvicinamento fisico e simbolico al santuario. Durante la mia indagine ho osservato che l'aula destinata alla "classe delle elementari" si trova, infatti, sul lato Nord-Ovest (più vicina al nartece),

l'aula per la "classe delle medie" si trova a Nord-Est (più vicina al santuario), lo spazio predisposto per la "classe delle superiori", che costituisce il coro principale con l'aggiunta dei diaconi adulti, si trova invece nel santuario, dunque a Est. Pertanto, si assiste a un *iter* "iniziatico" che i bambini compiono grazie al canto, che attraverso l'acquisizione di competenze e repertori garantisce una crescita tecnico-musicale, sociale sia spirituale.

Il canto è dunque, non solo musica ma soprattutto preghiera, catechesi, teologia, rappresentazione in terra delle liturgie celesti, porta misterica per la comunicazione col divino. Questo percorso si riflette nello spazio, in particolare nel progressivo avvicinamento al santuario, la zona più sacra della chiesa. Il passaggio alle varie classi è sancito ritualmente dalle ordinazioni. Questo *iter* da un punto di vista religioso favorisce l'assunzione da parte del cantore del ruolo di mediatore tra il macrocosmo e il microcosmo. Dal punto di vista sociale la partecipazione dei bambini a tale percorso è motivo di prestigio per le famiglie, conferma della partecipazione alla vita comunitaria e, dunque, riaffermazione dell'identità copta, che nella partecipazione ai riti trova la sua massima espressione. Da un punto di vista strettamente musicale, il processo di apprendimento a tappe garantisce una graduale e ottimale acquisizione di competenze. Inoltre, il fatto che siano i diaconi più grandi a insegnare ai più piccoli crea una catena di trasmissione musicale che idealmente e materialmente si ricollega all'insegnamento dei grandi maestri dell'Egitto.

2.2. I maestri di canto

Per i copti la Chiesa è al centro della vita e la ritualità ecclesiale, basata sui canti eseguiti secondo gli *alhān* ne scandisce il ritmo. La chiesa è il luogo sociale in cui i copti confermano, grazie alla partecipazione assidua, la propria identità e la trasmettono alle nuove generazioni in Egitto come in diaspora. Come già visto per la realtà propriamente egiziana (cfr. 2.4.1., I parte) l'educazione ha assunto dalla fine del XIX secolo un ruolo centrale per la formazione e la trasmissione dell'identità copta. Per i valori simbolici e funzionali presi in esame nel capitolo terzo, il coro ha un ruolo fondamentale nel rito e uno spazio appositamente dedicato nella struttura architettonica della chiesa. Uno dei ruoli di maggiore prestigio sociale è e quello del diacono-cantore.

Dalle scuole di canto liturgico del Cairo spesso partono i diaconi-cantori diretti verso i paesi della diaspora, al fine di formare nuovi cantori. Esemplificativo a tal

proposito è il percorso formativo del diacono-cantore George Samwaeil, nato e cresciuto in Egitto, e responsabile dell'insegnamento del canto presso la Chiesa di San Giorgio Megalomartire.⁴⁹

George è nato nel 1987 e non è sposato. Egli proviene da un paesino in cui celebrava e insegnava canto un sacerdote formatosi al Collegio Clericale che vanta di avere come maestro di canto il diacono Ibrahīm 'Ayād. Il maestro di George si è formato secondo il metodo tradizionale trasmesso da un "depositario" riconosciuto dalla comunità. George dunque, con la sua formazione acquisita tramite un maestro autorevole, rappresenta un anello della catena di trasmissione musicale che dall'Egitto giunge a Roma. Egli si trasferisce nella capitale proprio con l'incarico di insegnare canto. Con amorevole cura e fermezza si rivolge ai giovani allievi di ogni classe, disciplinando l'euforia dei bambini che emerge all'inizio di ogni lezione. Inoltre George, attraverso la voce e la gestualità, chiarisce ai maestri delle rispettive classi le modalità di insegnamento dei passaggi dei brani da studiare che presentano maggiori difficoltà musicali.

Quest'ultimo aspetto mette in evidenza una caratteristica del microcosmo sociale della comunità di San Giorgio: la gerarchia tra i diaconi-cantori dei diversi gradi. I diaconi di grado superiore, seppur di giovane età, divengono il riferimento per i diaconi dei gradi inferiori e per i chierichetti. La loro autorità si consolida proprio durante le lezioni di canto, quando essi assumono il ruolo di maestro. Durante le lezioni di canto non solo vengono trasmessi i repertori e le conoscenze liturgiche, ma anche viene rafforzata l'identità copta: in un contesto diasporico, in cui i bambini vivono a Roma, frequentando le scuole italiane e i compagni di scuola prevalentemente italiani, la chiesa e le attività formative in essa prevista, insegnano a "essere" copti, anche grazie alle relazioni che si stabiliscono tra maestri e allievi. La lezione, inoltre, è l'unico luogo in cui i bambini trascorrono del tempo con i coetanei copti guidati da un ragazzo di pochi anni più grande, riconosciuto come autorità, a differenza delle lezioni di catechismo, anch'esse essenziali per la vita liturgica copta, in cui i bambini sono istruiti da donne adulte in una dimensione pressoché familiare e domestica. La percezione dello spazio della navata, in quanto parte centrale della chiesa che accoglie il popolo dei fedeli e in

⁴⁹ Incontrai George per la prima volta durante la Settimana Santa del 2013. Era arrivato a Roma dall'Egitto pochi anni prima e non parlava italiano. Durante quella settimana di ricerca lo incontrai diverse volte, lo ascoltai cantare e capii che si trattava di una persona preparata e che ricopriva un ruolo importante nella comunità copta, tanto che, verso la fine della settimana, mi venne presentato come il responsabile del canto. Quella volta le interazioni tuttavia furono minime. Solo gradualmente compresi il ruolo di George e capii i motivi dell'iniziale riservatezza.

cui si svolge il catechismo per i più piccoli, rimanda alla percezione di uno spazio quasi “uterino”, contrapposto agli spazi perimetrali caratterizzati al maschile. Durante le lezioni di canto, invece, l'autorità è incarnata dal giovane diacono maschio. Dall'osservazione sul campo ho rilevato che i bambini tendono ad associare la figura materna alla catechista e l'autorità, la disciplina, la garanzia del loro ruolo ecclesiale e il prestigio loro riconosciuto in quanto parte del coro, al diacono cantore che diventa il maestro.

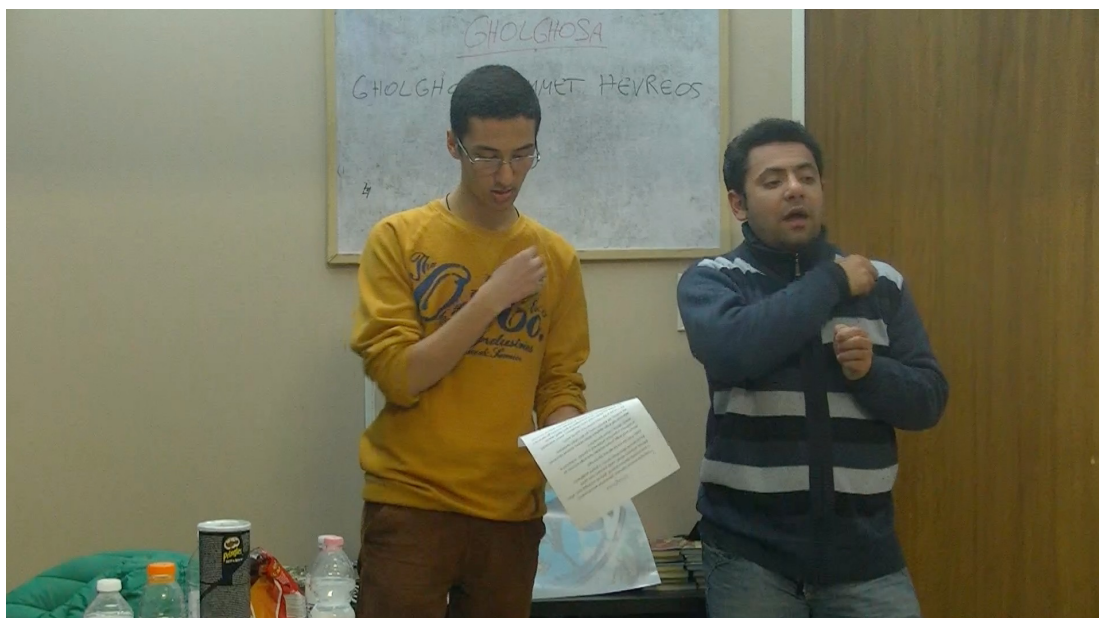
A San Giorgio sono presenti quattro classi di canto, rispettivamente le classi “dell'asilo”, “delle elementari”, “delle medie” e “delle superiori”, ciascuna delle quali ha un responsabile. Con l'esclusione della “classe dell'asilo”, la cui insegnante è una donna, tutti i referenti per le altre tre classi sono diaconi coordinati da George.

Il responsabile per la “classe delle superiori” è Kerolos Haroun detto Kiro. Questi è nato nel 1995 in Italia ed è studente presso la facoltà di Ingegneria dell'Università “La Sapienza” di Roma. La formazione di Kiro è estremamente interessante perché esprime bene le modalità differenti di trasmissione del sapere musicale che concorrono a formare i cantori della diaspora. Kiro ha iniziato la propria formazione musicale frequentando il catechismo come tutti i bambini copti, diventando chierichetto e poi diacono. Ebbe la fortuna di studiare canto con un maestro sacerdote formatosi all'Istituto di Studi copti al Cairo e mandato in Italia nel 2000. Nel 2007 questo maestro tornò in Egitto e giunse a Roma George. In seguito alla partenza del proprio maestro Kiro divenne, insieme a George, uno dei responsabili del canto. Così, per l'esigenza di proseguire la formazione, Kiro iniziò lo studio dei canti attraverso le registrazioni audio ampiamente disponibili anche nelle chiese romane nel formato CD. Negli ultimi anni, grazie alla sempre maggiore diffusione di internet e alla nascita di canali copti su Youtube, Kiro ha integrato la propria formazione grazie alle lezioni presenti sul web, soprattutto quelle tenute da Ibrahīm ‘Ayād, appositamente create per andare incontro alle esigenze della diaspora.

I responsabili per la “classe delle medie” sono George Samwaeil e Marc Antonio Altaura. Per questa classe i responsabili sono due a causa del numero di allievi molto elevato, tanto che è stato necessario dividerli in due classi. Marc è nato in Egitto nel 1995 ed è arrivato a Roma nel 2011 all'età di sedici anni. La sua formazione è l'esito dell'apprendimento orale diretto avvenuto in Egitto frequentando le lezioni di canto della propria chiesa.

Infine, il responsabile della “classe delle elementari” è Mina Awad. Mina è nato

in Italia nel 1998 e si è formato nella chiesa di San Giorgio Megalomartire. Allievo diretto di George e diacono, ha iniziato a insegnare nel settembre 2014. Mina ripropone, durante le sue lezioni, il metodo di trasmissione orale diretta con cui egli stesso ha imparato, facendo molto uso della chironomia.



I maestri Mina Awad (a sinistra) e George Samwaeil (a destra) – 28 marzo 2015 – lezione di canto della “classe elementare”. La lezione inizia con il segno della croce. George, in quanto maestro più autorevole e responsabile generale richiama l’attenzione dei bambini, riportando la sollecitazione del vescovo Barnaba el-Soryany, di partecipare alla lezione in modo disciplinato

Secondo il modello presentato dall’etnomusicologa Rodiriguez Manrique e riportato da Disoteo, la “trasmissione orale diretta” è caratterizzata dal rapporto tra maestro e allievo, dalle indicazioni verbali e dalla gestualità (cfr. Disoteo 2013), fattori che hanno caratterizzato la formazione di George, Mark, Mina e di Kiro nella prima parte della loro vita. La “trasmissione orale indiretta” si caratterizza dall’«ascolto di musiche registrate o radiodiffuse e dall’assenza di gestualità e indicazioni verbali» (Disoteo 2013). La problematica relativa all’uso delle registrazioni è complessa, in questa sede si può evidenziare che esse assolvono a svariate funzioni: da un lato sono considerate un archivio del patrimonio musicale, dall’altro diventano strumenti didattici per l’apprendimento, fonti di svago, strumenti di diffusione dei repertori nella diaspora (cfr. Gabry-Thiempont 2010). Anche questi strumenti hanno contribuito alla formazione di Kiro, il quale continua a lavorare con le registrazioni. Nel caso di Kiro, oltre alle due modalità di apprendimento sopracitate se ne aggiunge una terza: l’apprendimento tramite Youtube, sempre più diffuso tra i giovani cantori copti che aspirano a diventare

maestri. Forse sarebbe più esatto in questo caso di parlare di "trasmissione orale diretta a distanza" in quanto, pur nell'assenza del rapporto diretto maestro-allievo, il maestro videoregistrato si rivolge a un allievo ipotetico utilizzando la gestualità e le indicazioni verbali come strumenti d'insegnamento.

2.3. Ascoltare, guardare, imparare: i bambini-cantori

Una delle caratteristiche della Chiesa copta, che concorre a garantire la vitalità anche in diaspora, è la partecipazione attiva dei bambini alle attività ecclesiali «sin da quando iniziano a parlare», ciò avviene secondo ruoli gerarchicamente stabiliti.⁵⁰ Questa caratteristica, che differenzia la chiesa copta da tutte le altre chiese orientali di qualsiasi rito, si consolida nel Novecento in seguito alle attività promosse dal movimento delle scuole domenicali.

La musica liturgica riveste un ruolo primario nel processo d'inculturazione, all'interno del quale le lezioni di canto occupano un posto centrale. Al fine di comprendere il ruolo della dimensione liturgico-musicale nella trasmissione dell'identità copta, è utile applicare il modello elaborato nell'ambito della didattica dell'educazione musicale da Mario Piatti, secondo cui l'identità musicale si articola in quattro settori: 1) *imprinting* originario; 2) vissuto; 3) valori; 4) abilità e conoscenze (cfr. Piatti 1993).

Secondo Piatti l'*imprinting* originario si realizza grazie alle esperienze sonore vissute nella fase prenatale e nei primi mesi di vita. Si tratta di un processo di «inculturazione spontanea» (Disoteo 2013: 98), ampiamente osservato da tempo a livello etnomusicologico (cfr. Merriam 2000 [1964]), veicolato dalla madre, dalla famiglia, dalla comunità più prossima. Nel caso dei copti, questo processo avviene (oltre che per mezzo delle ninne-nanne e dei canti che possono accompagnare la vita del neonato) attraverso il canto liturgico e paraliturgico. In Egitto e in diaspora, la chiesa è il luogo principale, pubblicamente riconosciuto e condiviso, in cui non solo professare la propria fede ma anche manifestare la propria identità cristiana. I riti e le attività di formazione ecclesiale (catechismo, corsi di lingua, lezioni di canto, riunioni delle donne ecc.) costituiscono le uniche occasioni pubbliche, socialmente condivise in cui s'impara a essere copti.

⁵⁰ L'espressione «sin da quando iniziano a parlare» è estrapolata da un'intervista al maestro Korolos Haroun realizzata il 25 aprile del 2015. Kiro ha voluto enfatizzare che i bambini iniziano a frequentare la lezione da quando emettono i primi suoni articolati.

Le donne si sposano in giovane età anche nella diaspora la loro vita è ritmata dai momenti liturgici ed ecclesiali. Ogni aspetto della loro vita, comprese le gravidanze, è ritualmente incorporato nello *pneuma* della Chiesa attraverso vari riti (per esempio, l'abluzione della donna dopo quaranta giorni dal parto di un bambino maschio e a ottanta giorni dal parto di una bambina. I canti in questi riti sono gli stessi e differiscono soltanto in alcune letture e nel passo del Vangelo). Le donne trascorrono una parte importante della vita in Chiesa, partecipando in primo luogo alla messa che si celebra quotidianamente, oppure, per esempio, alle veglie notturne celebrate durante il mese di Kyahk in cui si eseguono per svariate ore canti in onore della Madre di Dio. Questo rito (*tesbeha al-Kyahk*) è molto partecipato in Egitto, dove viene celebrato tutte le sere del mese corrispondente. Anche a Roma, dove esso si celebra una volta alla settimana per tutta la durata del mese, si riscontra un'ampia partecipazione di famiglie intere e di moltissimi giovani. Ovviamente ciascun credente partecipa ai riti secondo le proprie disponibilità di tempo, ciò nonostante la partecipazione è costante e continuativa. Pertanto, sin dal ventre materno i copti assorbono le melodie e i suoni propri della loro tradizione.

Secondo il modello di Piatti il “vissuto” «rappresenta la rielaborazione delle esperienze nel campo sonoro-musicale» (Disoteo 2013: 98); queste rielaborazioni avvengono nella relazione con l'altro e con l'ambiente circostante, influenzando la costruzione della personalità e della soggettività. Il terzo settore dell'identità musicale secondo Piatti riguarda i “valori”, cioè il sistema valoriale che, in questo caso, la comunità costruisce intorno alla musica e alle funzioni che essa svolge: i bambini copti frequentano assiduamente la chiesa sin dalla nascita con le madri. Come analizzato la porzione Sud delle chiese è caratterizzata al femminile: in questo spazio i bambini durante i riti giocano, parlano, mangiano stanno insieme in modo più o meno disciplinato. L'aspetto importante è che essi siano presenti in chiesa e assorbano musiche, preghiere e comportamenti che appaiono già codificati a partire dall'età di due anni, quali, per esempio, il togliersi le scarpe (e per le bambine anche l'indossare il velo) con l'avvicinarsi del momento eucaristico; oppure il fatto che le bambine non possano accedere alla zona del coro. Le interazioni dei bambini sia con i coetanei, sia con i bambini di poco più grandi, che diventano modello da imitare, sia con l'ambiente circostante, favoriscono la costruzione dell'identità copta. La chiesa di San Giorgio è un microcosmo perfettamente compiuto, una sorta di “famiglia allargata” in cui i bambini, la cui massiccia presenza caratterizza, appunto, la Chiesa copta, possono muoversi in

libertà e sicurezza, giocando e imparando a essere copti anche grazie all'esempio dei bambini più grandi che, durante i riti, nei momenti conviviali e nei momenti di formazione, divengono guide amorevoli. Spesso accade di vedere i più grandi (cinque anni) che prendono per mano i piccolini indicando loro, semplicemente con l'esempio, il comportamento da assumere nel coro; oppure è possibile osservare, durante la Comunione, bambine di età prescolare che aiutano bambine che a stento iniziano a camminare da sole ad avvicinarsi al calice per la comunione, mentre le adolescenti aiutano le piccole a indossare il velo per partecipare ai misteri, tutto, sempre, al ritmo del Canto del Salmo 150 eseguito nel modo proprio al periodo liturgico corrispondente.

Appare evidente, dunque, che la musica scandisce ogni comportamento rituale. Questo emerge non solo dal rito ma anche dal sistema di apprendimento che riguarda il quarto settore individuato da Patti come "abilità e competenze". L'apprendimento del canto è divenuto per la comunità copta lo strumento portante per la partecipazione attiva dei piccoli cantori ai riti che insieme ai diaconi-cantori delle varie fasce di età costituiscono il coro. Pertanto l'apprendimento del canto garantisce da un lato la comunicazione con Dio e dall'altro la costruzione dell'identità copta.

La formazione liturgico-musicale si struttura in base a due criteri: il genere e l'età degli allievi. La divisione dei generi, osservata nella partecipazione ai riti e nella disposizione nello spazio sacro della chiesa, si ripropone anche durante le lezioni di canto: in Egitto le donne insegnano i canti alle bambine e alle ragazze e gli uomini ai bambini e ai ragazzi. È importante che tutti sappiano cantare, per questo motivo in Egitto esistono dei corsi per adulti concepiti per favorire la partecipazione canora dei fedeli al rito e dunque per riconoscersi parte del gruppo cristiano in una società musulmana (cfr. Gabry-Thienpont 2009). Il canto liturgico permette dunque di rappresentarsi forti e uniti nonostante lo *status* di minoranza.

A San Giorgio le lezioni delle classi inferiori (asilo ed elementari) sono miste mentre quelle delle medie sono seguite prevalentemente da maschi. La maggior parte delle ragazzine prosegue l'apprendimento durante i riti, ai quali partecipano con le madri che assolvono il ruolo d'insegnanti di musica, in quanto loro stesse hanno seguito le lezioni in Patria.⁵¹ Per quanto concerne il secondo criterio, a Roma si riscontra la

⁵¹ Dalla ricerca condotta non ho riscontrato la presenza di spose e madri copte nate in Italia: la tendenza degli uomini è quella di tornare in Egitto per sposarsi e portare la moglie nel nostro paese. Per questa ragione, le giovani donne madri non parlano italiano e conoscono bene i canti grazie alla loro formazione in Egitto. Si riscontra anche la presenza di un numero esiguo di ragazze particolarmente preparate nel

medesima organizzazione in classi presente in Egitto. Le lezioni, infatti, sono strutturate in base alle età degli allievi (che corrispondono alle età degli studenti delle scuole primaria, secondaria di primo grado e secondaria di secondo grado), riproponendo in chiesa la suddivisione codificata in Egitto nel 1867 dal Ministro dell'Educazione 'Ali Pasha Mubarak volta a garantire l'educazione dei giovani copti grazie all'istituzionalizzazione di scuole copte, riconosciute dallo stato in una nazione a maggioranza musulmana. Questa suddivisione per classi d'età fu utilizzata anche nelle scuole domenicali.

È interessante osservare la corrispondenza tra le classi indicate e alcuni aspetti specifici dell'inculturazione individuati da Herskovits e riportati da Merriam nell'affrontare la problematica dell'apprendimento: essi sono "socializzazione", "istruzione" e "scolarizzazione" (cfr. Merriam 2000: 154). Applicando questo schema alla comunità copta ritroviamo che la "classe dell'asilo" è il luogo della socializzazione che avviene nei primi anni di vita. Il bambino esce da casa, lascia momentaneamente la madre per stare in chiesa insieme ad altri coetanei, cantando in una sorta di "asilo musicale", la cui insegnante è una donna. Intanto i fratelli di poco più grandi partecipano alle lezioni di canto delle classi "elementari" e "medie" incarnando quell'aspetto che Merriam chiama istruzione, cioè quel processo che ha luogo nell'infanzia e nell'adolescenza in cui l'individuo inizia a trovare il proprio posto nel mondo degli adulti. A questo concetto si collega il terzo aspetto dell'inculturazione preso in esame da Merriam: la scolarizzazione, che coinvolge gli allievi di tutte le classi, all'interno di quel processo di formazione che avviene in ore stabilite, in luoghi specifici e con insegnanti competenti. Pertanto i bambini e i ragazzi, in seguito all'ordinazione a diacono e alla pratica musicale, diventano parte del coro, colonna portante della chiesa, e iniziano un *iter* di formazione musicale che procederà in parallelo alla definizione del proprio ruolo sociale nella comunità.

Dal punto di vista etnografico la prima cosa che è emersa a un osservatore esterno riguarda il fatto che le lezioni di canto sono una "cosa copta": un momento di formazione non accessibile a chiunque non sia copto. Durante il primo rilevamento nel 2013, infatti, mi fu impossibile anche solo curiosare con lo sguardo nell'aula dove stava per iniziare una lezione. Soltanto nel marzo 2015, dopo un graduale processo di riconoscimento e accettazione della telecamera da parte della comunità, ho ottenuto dal

canto grazie all'insegnamento materno. La dimensione musicale del femminile nella Chiesa copta è un tema di grande interesse che meriterebbe di essere approfondito.

vescovo Barnaba il permesso di partecipare alle lezioni.⁵²

Le lezioni si svolgono il sabato per le classi “dell’asilo”, “elementari” e “medie” e la domenica per la seconda classe “delle medie” e per la classe “delle superiori”. Tutte le lezioni iniziano circa alle 11.30 e si svolgono in contemporanea negli spazi loro riservati (cfr. pianta della chiesa). Ogni classe è composta da circa 25 allievi. La durata delle lezioni varia in relazione all’età degli allievi: la lezione dei più piccoli, pertanto, si svolge nell’arco della mezzora; la lezione delle elementari in tre quarti d’ora; quella delle medie raggiunge l’ora.

La classe dell’asilo accoglie bambini di età compresa fra i due e i cinque anni. Questa lezione, guidata da una donna consente ai bambini di iniziare a imparare a stare insieme in chiesa cantando. Il repertorio è costituito dai canti più “semplici”, presenti in ogni messa e cantati nella melodia-tipo annuale (*lahn as-sanawy*), come, per esempio, il *Kyrie eleison*.

Le altre tre classi, pur aperte a tutti i giovani copti, sono di fatto frequentate prevalentemente dai chierichetti e dai diaconi. In Egitto è diffusa la pratica, la cui messa in atto è a discrezione del Vescovo, di ordinare i bambini dopo che essi abbiano frequentato in modo attivo le lezioni di canto per due/tre anni. Pertanto, l’ordinazione è subordinata alla pratica musicale, a ulteriore conferma di come essa costituisca un aspetto imprescindibile della formazione. In diaspora si osserva il fenomeno inverso: la tendenza è quella di “ordinare” chierichetti tutti i bambini che assiduamente partecipano alla vita ecclesiale, così da renderli protagonisti della vita comunitaria, favorendo la partecipazione attiva e riducendo il rischio di dispersione. In particolare a San Giorgio ogni anno durante la liturgia della Domenica delle Palme il Vescovo ordina i nuovi chierichetti e i diaconi. Ho osservato questo passaggio “iniziatico” nel 2013 e nel 2014: si tratta di uno dei momenti di massima partecipazione sociale. I bambini, a partire dai cinque anni, ricevono l’ordinazione simbolicamente rappresentata dall’abito bianco (in arabo *tūniyah*) che da questo momento in poi verrà indossato in ogni celebrazione, caratterizzando così il loro ruolo grazie al quale possono accedere con diritto alla zona

⁵² Questo aspetto della ricerca si è svolto soprattutto nelle classi “elementare” e “media”. La scelta di non documentare la “lezione dell’asilo” è stata fatta deliberatamente con la volontà di avvicinarmi gradualmente alle mamme, così da non farmi percepire come presenza invadente nella classe dei piccolissimi. Le mamme copte infatti sono particolarmente protettive con i bambini, soprattutto quando correrebbero il rischio di essere esposti a un obiettivo. D’altro canto, non ho potuto partecipare alla lezione “delle superiori” perché, in quanto donna, non posso accedere al santuario. Per ovviare a questa difficoltà, ho dato la mia telecamera a Kiro, il maestro di quella classe, il quale su mia esplicita richiesta per motivi di riservatezza ha oscurato l’obiettivo, limitandosi a registrare l’audio di una lezione.

del coro. Questi bambini, ritualmente accompagnati in uno dei passaggi fondamentali per la loro vita ecclesiale, parteciperanno alle lezioni di canto come membri attivi della comunità.



Venerdì Santo 2013 – chiesa di San Giorgio Megalomartire, la celebrazione dell’Ora Terza. Un giovane chierichetto accompagnato da un chierichetto più grande, porta le rose all’icona della crocifissione

La forma più semplice di apprendimento musicale è l’imitazione (cfr. Merriam 1964; Facci 1997; Disoteo 2013). A San Giorgio l’imitazione innanzitutto investe i comportamenti pertinenti ai momenti dedicati alla formazione musicale: il sabato, dopo la pausa che segue la messa, tutti i bambini si dirigono verso le aule adibite alle lezioni di canto e i bambini piccolissimi, accompagnati dalle madri, vanno a lezione imitando i fratelli di poco più grandi.

L’imitazione caratterizza anche la modalità di svolgimento della lezione, che si sviluppa attraverso il metodo della trasmissione orale diretta in tre passi: 1) il maestro canta la prima frase musicale due volte; 2) il maestro invita i giovani allievi a cantarla insieme (maestro più classe); 3) il maestro invita la classe a cantare in coro la frase musicale appena studiata. In questo processo l’ascolto è essenziale. L’altra componente a cui bisogna prestare molta attenzione è la gestualità, che riprende l’antia tecnica della chironomia, gioca un ruolo fondamentale per seguire le melodie. Mina spesso invita i piccoli cantori a «seguire il movimento delle mani» per cercare di capire l’andamento della melodia e, dunque, per poi poterla riprodurre. La gestualità aiuta soprattutto a

capire la lunghezza dei melismi, dei vocalismi e delle ripetizioni sillabiche dei prolungamenti vocalici che caratterizzano il canto copto.

A San Giorgio l'apprendimento avviene esclusivamente per via orale senza il supporto delle *hazzāt*: in Egitto le *hazzāt* non sono ufficialmente pubblicate nei libri liturgici, ma sono presenti nei quaderni personali, negli appunti degli allievi delle lezioni di canto, inoltre sono molto utilizzate dai maestri come supporto didattico per l'apprendimento dei canti nelle aule. In particolare le *hazzāt* sono utili per la memorizzazione proprio perché permettono una visualizzazione del profilo melodico. L'uso del tale sistema a San Giorgio è assente a livello didattico.⁵³ Tuttavia nelle comunità diasporiche di più antica formazione si riscontra un elevato uso del sistema, come si vede sia nei video delle lezioni presenti nel canale *Coptic Hymns Class* di Youtube (cfr. sito n. 4)⁵⁴ sia in un sito internet specifico (www.hazzat.com), che presenta i testi degli inni in lingua copta con l'aggiunta dei segni propri delle *hazzāt*, come supporto per i cantori.

Durante le lezioni di canto, dunque, la memorizzazione delle melodie avviene esclusivamente grazie alla ripetizione più volte reiterata di una stessa frase musicale. Una delle differenze che caratterizza il metodo di apprendimento utilizzato nelle diverse classi prese in esame (elementari e medie), riguarda il coinvolgimento personale dei singoli cantori: nella classe delle elementari lo studio delle frasi musicali che compongono i brani è corale. Solo raramente accade che il maestro inviti un singolo bambino a cantare da solo, questo succede soltanto quando una determinata frase sia per il bambino troppo difficile da cantare. Nella classe delle medie invece, questo metodo è usato correntemente: dopo aver studiato la frase musicale secondo i tre passi sopracitati, ciascun allievo è invitato a cantare da solo e gli altri sono chiamati a prestare la massima attenzione all'esecuzione del compagno, perché l'obiettivo è quello di cantare insieme, di far salire «come incenso al Tuo cospetto» (salmo 140: 2) in una sola voce il canto di lode. Tale metodo palesa la gradualità del processo di apprendimento. Tale gradualità è riscontrabile anche nei tipi di repertorio studiato nelle varie classi.

La classe delle elementari studia la melodia-tipo annuale (*lahn as-sanawy*) applicato all'intera messa e non solo agli inni più semplici come avviene nella “classe dell'asilo”. Inoltre, in preparazione di ciascuna delle Grandi Feste ogni anno si studia

⁵³ A San Giorgio un anziano diacono possiede un libro che riporta la notazione che egli a volte utilizza durante le cerimonie (cfr. 2.5., I parte).

⁵⁴ Cfr. https://youtu.be/YO_Vjo_bdWQ.

uno tra gli inni caratterizzanti. Dunque i piccoli cantori iniziano ad abituare gradualmente l'orecchio a una melodia diversa da quella annuale. Vi sono, inoltre, dei canti per importanti occasioni rituali caratterizzati da melodie proprie. Questi canti vengono preparati con l'approssimarsi della festa. Esemplicativo è l'inno *Gholghotha*, che nel 2015 è stato studiato sia dalla classe delle elementari sia dalla classe delle medie per un intero mese in preparazione della Settimana Santa. L'inno è in lingua copta: a lezione viene utilizzato come supporto didattico un testo traslitterato in caratteri latini che non rispecchia i criteri scientifici della traslitterazione, ma risponde alle esigenze di fornire un testo utile per facilitare la pronuncia di una lingua sconosciuta agli allievi in quanto misterica.

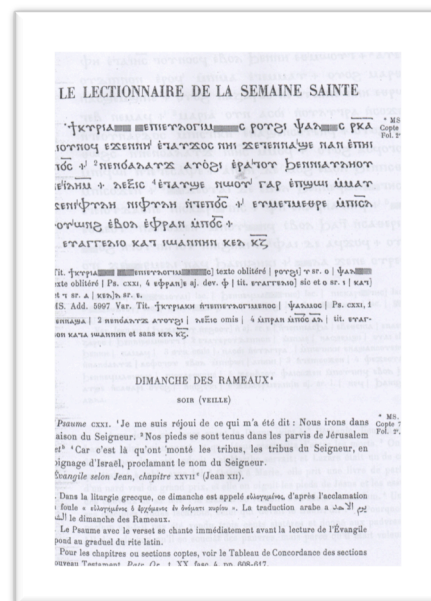
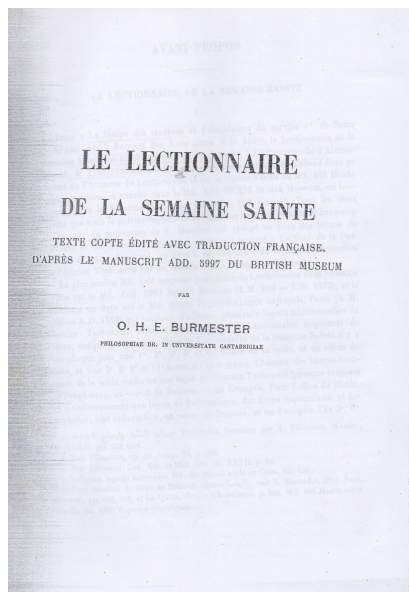
Il "programma" della classe delle medie riguarda lo studio dei canti relativi alle Grandi Feste. Dal punto di vista strettamente musicale si approfondisce lo studio del *lahn al-farāihī* applicato all'intera celebrazione della messa.

La classe delle superiori si concentra invece nella preparazione di due tra le più grandi feste: Natale e Pasqua. Il lavoro si intensifica particolarmente tra ottobre e dicembre, quando i giovani lavorano sui repertori caratterizzanti il rito del *tasbeha al-Kyhak* e durante la Grande Quaresima in preparazione della Settimana Santa, il periodo più importante dell'anno liturgico e, musicalmente, il più ricco e complesso.

3. Riti e canti dalla Domenica delle Palme alla Pasqua

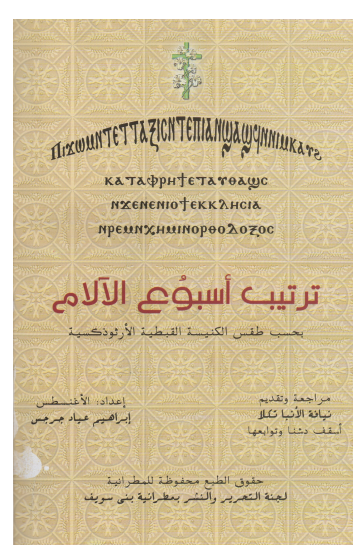
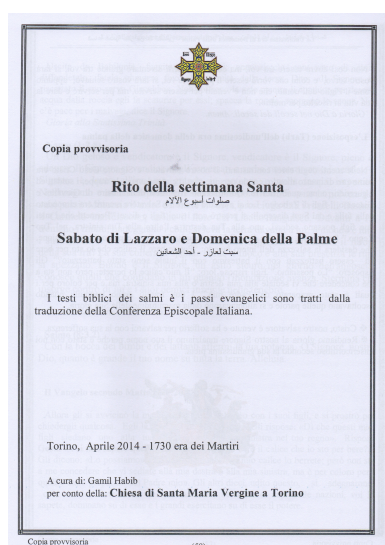
La codificazione dei riti della Settimana Santa risale all'azione di papa Gabriele II (Papa della chiesa copto-ortodossa dal 1131 al 1146), secondo quanto tramandato dal già citato Shams al-Ri'āsah Abū al-Barakāt Ibn Kabar nel *Misbāh Al-zilmah fī Idāh al-Khidmah*, libro pubblicato in Occidente col titolo *La Lampe des ténèbres*. Abū al-Barakāt presenta papa Gabriele come il codificatore degli Uffici liturgici propriamente egiziani. Papa Gabriele ha uniformato le pratiche rituali già esistenti allora differenziate nelle varie parti dell'Egitto, concorrendo a definire ciò che poi sarebbe diventato canonico (cfr. Burmester 1933).

I riti della Settimana Santa sono descritti in due libri liturgici, il *Kitāb Dallāl wa Tartīb Ġum'at al-Alām wa 'Id al-Fish al Mağīd* pubblicato in inglese con il titolo di *Guide and Order of the Week of the Sufferings and Glorious Feast of the Pascha* (cfr. Burmester 1967: 269) e un lezionario appositamente dedicatovi, in arabo *Kitāb al-Baskhat al Muqaddasah*, disponibile in copto tradotto in francese con il titolo di *Le Lectionnaire de la Semaine Sante. Texte copte édité avec traduction française, d'apres le manuscrit ADD. 5997 du British Museum* a cura di Burmester (Burmester 1933, 1935-39).



Frontespizio e prima pagina del volume curato da Burmester (1933). La pagina a destra mostra il testo copto con la traduzione in francese della prima preghiera della Domenica delle Palme e le relative note

Tutti i libri liturgici copti contengono i testi delle preghiere che vengono cantate e cantillate, ma non si riscontra alcuna indicazione musicale. Per poter celebrare bisogna conoscere dettagliatamente i codici rituali che nella musica trovano la loro espressione. Nelle chiese della diaspora copta sono presenti fascicoli e volumi di uso ecclesiastico, in cui i testi delle preghiere sono in parte tradotti nella lingua del paese che accoglie la comunità in diaspora. Questi fascicoli e libri si affiancano ai testi ecclesiastici egiziani presenti nelle chiese copte di tutto il mondo.



Testi in uso presso la chiesa copto-ortodossa di San Giorgio Megalomartire a Roma e l'intera diocesi di Torino: l'immagine a sinistra riporta il frontespizio del fascicolo relativo al Sabato di Lazzaro e alla Domenica delle Palme in cui si trovano tutte le letture tradotte, i canti iniziale e conclusivi delle

celebrazioni in arabo, in copto traslitterato con l'alfabeto latino e in italiano; l'immagine a destra riporta il frontespizio del volume dal titolo *Tartīb usbū 'a al-ālām* (da me tradotto "Ordine della Settimana Santa") pubblicato in Egitto nella città di Beni Sweif (Alto Egitto) in cui vi sono riportati tutti i testi necessari per le celebrazioni dell'intera Settimana Santa in arabo e in copto

Durante le celebrazioni della Settimana Santa, in particolare, si osservano diaconi, lettori e cantori che usano entrambe le tipologie dei volumi citati (traduzioni in italiano e volumi in arabo e copto) passando con grande maestria, da un libro a un altro e utilizzando parallelamente tutte le lingue rituali. In questo capitolo si entrerà nel merito di singoli momenti rituali e del plurilinguismo durante un'intera celebrazione, così da coglierne la complessità e sottolineare l'abilità dei cantori. Il processo di affiancamento delle lingue della diaspora alle lingue tradizionali della chiesa egiziana è stato storicamente lento e si è potuto attuare non senza difficoltà. Ciò vale anche per l'Italia, dove tale processo si è sviluppato per iniziativa e sotto il controllo delle due diocesi presenti nel territorio nazionale (Milano e Torino), con l'autorizzazione del Patriarca copto-ortodosso di Alessandria d'Egitto e la collaborazione di studiosi italiani di lingua copta e di Storia della chiesa.

L'uso liturgico delle lingue della diaspora è motivato, come si è detto nel paragrafo relativo al plurilinguismo rituale (cfr. capitolo 1., II parte), dalla necessità di supportare la vita ecclesiale delle nuove generazioni, nate e cresciute fuori dall'Egitto. Pertanto per i bambini copti, nati in Italia da genitori nati e cresciuti in Egitto, è sufficiente il supporto linguistico per partecipare ai riti, poiché le strutture rituali e le melodie vengono assimilate grazie all'assidua partecipazione alla vita ecclesiale.

3.1. Il calendario rituale

La Settimana Santa costituisce l'apice devozionale e rituale del calendario liturgico copto. Dal punto di vista musicale essa esemplifica molte delle melodie-tipo copte. Tutte le parti mobili della Divina Liturgia della Domenica delle Palme sono cantate in base alla melodia-tipo *ša 'ānīnī*, come si è detto a proposito del Canto del Salmo 150 (cfr. 1.2.5., II parte).

Il pomeriggio della Domenica delle Palme inizia la *Baskha* (cfr. 3.3. e 3.4., II parte) caratterizzata musicalmente da due melodie-tipo: la cosiddetta melodia triste *ḥazāynī* e il particolare tipo di cantillazione dei salmi (melodia-tipo *idribī*) in uso solo ed esclusivamente durante la Settimana Santa. Durante la Settimana Santa, accanto ai canti eseguiti su melodie che fanno parte di una famiglia melodica che prende il proprio nome dalla melodia-tipo di riferimento, si eseguono anche canti caratterizzati

da una melodia propria come il canto *Gholghòtha* (cfr. 3.5., II parte). Durante la liturgia del Giovedì Santo, le parti mobili della liturgia sono cantate secondo la melodia-tipo annuale (*sanawy*). A Pasqua trionfa la melodia-tipo della *gioia* (*farāihī*). Pertanto, durante la Settimana Santa è possibile ascoltare cinque delle sette melodie-tipo della tradizione musicale copta.

La Settimana Santa o Grande Settimana inizia alla mezzanotte del sabato precedente la Domenica delle Palme, chiamato Sabato di Lazzaro, come nella Chiesa bizantina. Questo nome trae origine dal passo del Vangelo di Giovanni (Gv. 11, 1-45), letto durante il Mattutino del Sabato di Lazzaro, che narra la resurrezione di Lazzaro come prefigurazione della Resurrezione del Cristo. Al Vangelo si aggiunge il canto di Lazzaro, un canto liturgico che racconta in forma poetica il passo del Vangelo. Il pomeriggio del Sabato di Lazzaro i fedeli, in particolare le donne, intrecciano le Palme che serviranno a costoro per acclamare l'entrata di Gesù a Gerusalemme cantando l'inno *Evloghimenos* (cfr. 3.2., II parte).

Durante la Settimana Santa ogni giorno è celebrato il macrorito della *Baskha*. Questo rito molto complesso inizia il pomeriggio della domenica delle Palme in cui si celebrano le Ore Canoniche Sesta, Nona e Undicesima della Domenica. Dal Lunedì Santo mattina al Venerdì Santo pomeriggio la *Baskha* comprende la celebrazione delle cinque Ore Canoniche della vigilia di ogni giorno (Prima, Terza, Sesta, Nona e Undicesima Ora) e il Mattutino seguito dalle Ore Terza, Sesta, Nona e Undicesima proprie di ciascun giorno. Il Venerdì Santo è la giornata più complessa e ricca dell'intera settimana, dal punto di vista rituale e musicale, essa si sviluppa in due macroparti: la prima si svolge dal mattino, le celebrazioni si susseguono ininterrottamente dalle ore 9 sino alle ore 18. Durante gli Uffici della *Baskha* nel pomeriggio, a differenza di tutti gli altri giorni, durante le Ore Sesta e Nona si celebrano solenni incensazioni dinanzi all'icona della crocifissione (cfr. 3.4.3., II parte). La seconda parte ha luogo dalla sera del venerdì a partire dalle 21.30 sino all'alba del sabato. La veglia della vigilia del Sabato Santo prevede: le Ore Prima, Terza, Sesta e Nona, la lettura della storia di Susanna dal Vecchio Testamento, l'intera Apocalisse di Giovanni in arabo, e i *madā'h* (canti in onore della Madre di Dio) e infine la Divina Liturgia in cui il momento della Comunione coinciderà con l'alba del nuovo giorno. La liturgia del Sabato Santo è caratterizzata dall'Annuncio della Resurrezione e dal canto *Christòs anesti* (Cristo è risorto) eseguito in greco e in arabo. Questa sintetica descrizione restituisce solo l'involucro più esterno di un organismo

ben più complesso e strutturato, del tutto inaccessibile a coloro i quali non partecipino dei specifici codici culturali e simbolici che lo caratterizzano.

La *Baskha* è composta da dieci ore canoniche che si susseguono senza soluzione di continuità. Ogni Ora corrisponde a un *continuum* sonoro di almeno un'ora e trenta minuti. Nel corso di questo intervallo temporale si alternano diverse melodie, formule, modalità esecutive differenziate, collegate tra loro in modo da formare un unico flusso sonoro. Nessuno degli elementi (oggetti liturgici, icone, gesti, movimenti, paramenti, incensazioni, ecc.) che contrassegnano il rito è segnalato in alcun testo liturgico, né egiziano né prodotto per la diaspora e in diaspora.

Per poter effettuare un'analisi sia pur soltanto di una singola Ora, fra quelle che si celebrano durante la Settimana Santa, al fine di estrapolarne uno schema che possa divenire modello analitico per le altre celebrazioni affini, è necessario studiare e cercare di comprendere diversi aspetti, a diversi livelli:

- 1) Comprensione dei testi e individuazione dei punti d'inizio e fine di ciascun testo (dove iniziano frase, periodo, lettura, canto e dove ciascuno di essi finisca): spesso, infatti, testi diversi vengono letti o cantillati di seguito, senza la benché minima soluzione di continuità;

- 2) Individuazione dei confini delle melodie: cioè dove esattamente inizi e finisca un canto e dove inizi il successivo (per la stessa ragione relativa alla mancanza di soluzione di continuità or ora evidenziata per i testi letti o cantillati);

- 3) Individuazione di quale tipo di melodia si tratti: a quale tipo melodico essa sia riconducibile; se si tratti di una melodia propria di un canto o di una melodia applicabile a molti canti; se essa si usi solo per una determinata tipologia di letture;

- 4) Individuazione di quali relazioni intercorrano fra testi e melodie.

Nei paragrafi che seguono cercherò di rispondere a queste e altre questioni, anche ricorrendo a strumenti analitici da me appositamente ideati.

3.2. La Domenica delle Palme: tre riti di transizione

L'intreccio delle Palme, per la tradizione copta, costituisce un'azione rituale che si deve compiere in un tempo stabilito e delimitato: dal pomeriggio del Sabato di Lazzaro alla mattina della Domenica delle Palme (cfr. Burmester 1964: 271). Le forme che assumono le palme intrecciate, sebbene siano molteplici, sono sostanzialmente riconducibili a due categorie che ho chiamato: 1) narrativa/denotativa:

asino, palme acclamatorie; 2) trionfale/resurrezionale: croci, corone, anelli con cui i bambini si adornano durante la Divina Liturgia.



Esempi delle due categorie cui è riconducibile la tradizione copta dell'intreccio delle palme

Queste due immagini propongono due esempi, ciascuno relativo a una delle due categorie sopracitate: la fotografia a sinistra (da me scattata nel 2016) mostra una palma acclamatoria e un asinello stilizzato. La seconda fotografia ritrae il più piccolo martire ucciso durante l'efferata strage di matrice fondamentalistica compiuta in Egitto la Domenica delle Palme del 2017 a Tanta, cittadina-sobborgo del Cairo: un'esplosione, per di più avvenuta nel pieno dello svolgimento della celebrazione liturgica, che ha causato ben 27 morti e 78 feriti. Rende ancor più terribilmente tragico il carattere di questa foto il fatto che il bambino tenga in mano una croce e indossi una corona, entrambi simboli del trionfo cristiano sulla morte.⁵⁵

Secondo la mia analisi la Domenica delle Palme copta ha una struttura principale tripartita che la collega simbolicamente e ritualmente al giorno precedente, il Sabato di Lazzaro, e la proietta verso i giorni seguenti che condurranno alla Crocifissione affinché si compia la Resurrezione. Essa inizia con una processione che precede la Divina Liturgia, attraverso cui lo spazio fisico-architettonico della chiesa viene posto in stretta sintonia con l'intero universo per mezzo di particolari benedizioni rivolte ai quattro punti cardinali.

Segue la Liturgia della Domenica delle Palme, caratterizzata dal *lahn aš-ša 'ānīnī* (melodia-tipo usata solo in questa occasione e per la Festa della Croce). Tutte

⁵⁵ L'immagine è tratta dal Blog cattolico *Messa in latino* (<http://blog.messainlatino.it/2017/04/martire-di-cristo-nella-domenica-delle.html>).

le parti mobili della Divina Liturgia seguono questa stessa melodia-tipo. Allo schema generale, costituito da parti fisse e da parti mobili, si aggiungono alcuni canti che, essendo dotati di melodia propria, caratterizzano fortemente questa festa. Tra questi emerge il canto *Evloghimenos*, uno dei canti presenti nei *corpora* più antichi. Questo canto è caratterizzato da lunghi vocalismi che si estendono anche su più frasi musicali. È l'inno che accompagna l'ingresso di Gesù Cristo a Gerusalemme. A Roma, quando celebra il Vescovo (documentazione 2013 e 2014), esso è eseguito processionalmente, in assenza del Vescovo il coro lo canta dalla posizione a questo riservata (documentazione 2016).

Le fonti scritturali da cui deriva *Evloghimenos* sono: Salmo 118, verso 26: “Beato colui che viene nel Nome del Signore”; Matteo 21, 9: “Osanna al Figlio di Davide, Osanna nell’alto dei cieli”; Giovanni 12,13: “Benedetto il Re che viene nel nome del Signore”. Esso è uno dei canti in greco più antichi che vengono eseguiti secondo la tradizione risalente ai primi cinque secoli e non sono stati mai tradotti interamente, né in lingua copta né in arabo. Oggi viene cantato in greco con gli ultimi due versi in copto in ogni parte del mondo, anche a Roma. Nei libretti liturgici in uso presso le chiese copto-ortodosse romane il testo di *Evloghimenos* risulta traslitterato dal greco e dal copto in caratteri sia latini sia arabi e viene presentato anche in traduzione italiana:

Domenica della Palme - أحد الشعنتين

لحن الشعنتين
Canto per la Domenica Della Palma

* Benedetto colui che viene nel nome del Signore. Ed anche nel nome del Signore. + Osanna al figlio di Davide. Ed anche al figlio di Davide. * Osanna nell'alto dei cieli. Ed anche nell'alto dei cieli. + Osanna al re d'Israele. Ed anche al re d'Israele. * Cantiamo dicendo: Alleluia Alleluia Alleluia Gloria al nostro Dio. Ed anche Gloria al nostro Dio.	* eflogi menos o erkhomenos en ono mati kirieo palin en ono mati kirieo + Ossanna to eio david palin to eio david * Ossanna entis ebsis tis palin entis ebsis tis + Ossanna vasilito esrael palin vasilito esrael * ten arebsalin engo emmos Alleluia Alleluia Alleluia, pi o uo va pennoti pe palin pi o uo va pennoti pe	* افلوجى مينوس أو ارخومينوس. إن اونوماتى كيريو. بالين إن اونوماتى كيريو. + اوصنا تو ابو دافيد. بالين تو ابو دافيد. * اوصنا انتيس ايسيس تيس. بالين انتيس ايسيس تيس. + اوصنا فاسيليتو اسرائيل. بالين فاسيليتو اسرائيل. * تين اريسبالين انجو امموس: الليلويا الليلويا الليلويا بى او او فا بينوتى بى. بالين بى او او فا بينوتى بى.
---	---	--

مبارك الاتى باسم الرب. وأيضا باسم الرب. هوشعنا لابن داود. وأيضا لابن داود. هوشعنا فى الأعالي. وأيضا فى الأعالي.
 هوشعنا لملك إسرائيل. وأيضا لملك إسرائيل.
 فلنرتل قائلين: هلوليا هلوليا هلوليا المجد هو لإلهنا. وأيضا المجد هو لإلهنا.

طرح واطس
طرح آدم



Copia provvisoria (32)

Esempio di traslitterazione in uso nelle chiese copte di Roma





Esecuzione processionale del canto *Evloghimenos*, Domenica delle Palme 2013, chiesa di San Giorgio Megalomartire

È interessante osservare che nel sito www.tasbeha.org, rivolto alle comunità in diaspora, il testo del canto, non è traslitterato in caratteri latini, ma risulta tradotto in inglese e in arabo.



Testo tratto dal sito tasbeha.org (cfr. sito n. 8)

Questo fatto sottolinea la sacralità del copto percepita come lingua misterica: tutti i fedeli conoscono il canto, quindi non sono necessarie le traslitterazioni; ma non tutti i fedeli conoscono il suo significato, per questo motivo sul sito tasbeha.org sono presenti le traduzioni. Nel libretto romano vi sono sia le une sia l'altra, proprio per andare incontro alle molteplici esigenze di una comunità "giovane" della diaspora.

Le Ore Canoniche (Sesta, Nona e Undicesima) vengono celebrate immediatamente dopo la Divina Liturgia senza alcuna soluzione di continuità (sebbene alcuni segni rituali marchino con chiarezza il passaggio da un Ufficio all'altro, come il cambio dei colori dei paramenti). L'Ora Nona è ritualmente e simbolicamente considerata dai copti come un vero e proprio Ufficio per i defunti. Durante la Settimana Santa, infatti, non si possono celebrare funerali, (l'unica sepoltura che può essere praticata, seppur solo simbolicamente, è quella del Cristo): ecco la ragione per cui la Chiesa copta ha istituito questo Ufficio, il quale è considerato valido a tutti gli effetti come funerale per tutti coloro i quali potrebbero morire nei Grandi Giorni (cfr. Burmester 1967: 273).

3.3. Il sistema musicale della *Baskha*: un modello analitico

A tutt'oggi non esiste alcuna sistematizzazione etnomusicologica e storico-religiosa della *Baskha* relativa a struttura, testi sacri che la caratterizzano, significati simbolici cui essa rimanda in quanto rito. Per colmare tale lacuna, in questo capitolo propongo una prima analisi preliminare dei suddetti aspetti (rituali, testuali, musicali e simbolici), esclusivamente sulla base delle mie dirette osservazioni sul campo e delle mie successive riflessioni, purtroppo senza l'ausilio di alcuno strumento bibliografico.

Secondo quanto documentato ho dedotto che il macrorito della *Baskha* si articola secondo uno schema tripartito, composto da quelle che ho scelto di chiamare parti "fisse", "mobili" e "straordinarie" (nel senso letterale, cioè "fuori dall'ordinario", poiché si tratta di riti che si celebrano esclusivamente una volta l'anno, e che sono caratterizzati e accompagnati da canti che si eseguono soltanto in quest'occasione). La schematizzazione strutturale che qui propongo è articolata su due livelli: il primo che definisco "sinottico" e il secondo "stratigrafico".

Il livello sinottico emerge osservando in parallelo i giorni: sono presenti, infatti, alcune preghiere e inni che si ripetono ogni giorno (parti fisse). Si riscontra, inoltre, la presenza delle Letture (Profezie, Vangeli ed Epistole di San Paolo), che sebbene mantengano la medesima collocazione rituale, cambiano durante le celebrazioni nei

differenti giorni e nelle differenti Ore Canoniche (parti variabili). Vi sono, infine, inni e azioni rituali scandite da canti specifici, che sono presenti unicamente in un determinato momento celebrativo (parti straordinarie).

Il secondo livello si evince dall'osservazione di un singolo giorno: lo stesso schema tripartito si ripete, infatti, per ogni Ora Canonica dello stesso giorno, in questo caso le parti mobili possono essere costituite anche dall'aggiunta, man mano che si avvicina il momento della Crocifissione, di uno o più versi in un canto specifico, come nel caso del *Thok te ti gom* (cfr. 3.4.2., II parte). Pertanto è possibile, prendendo in esame una singola Ora Canonica, individuarne la struttura discretizzando il *continuum* sonoro e rituale secondo "momenti" dotati di senso, che ho scelto di chiamare "moduli". La somma di tutti i moduli dà forma complessiva a un'intera giornata celebrativa. Ciascun modulo può a sua volta essere fisso, variabile o straordinario. La *Baskha* consiste, dunque, proprio nella riproposizione dei suddetti moduli, con la ripetizione di quelli fissi, l'aggiunta degli elementi variabili e l'ulteriore addizione di quelli straordinari. Dal punto di vista analitico è fondamentale capire il funzionamento di una delle Ore Canoniche per comprendere l'intero macrorito. I piani tripartiti, dunque, si intrecciano tra il livello sinottico e quello stratigrafico, dando vita a una complessità rituale e sonora che conduce i fedeli ai piedi della Croce, in una continuità musicale ininterrotta e ipnotica.

Nell'ambito della *Baskha*, considerando l'esistenza di assai rilevanti analogie strutturali fra tutte le Ore nei diversi giorni della Grande Settimana, lo studio analitico di una singola Ora potrà costituire il paradigma per comprendere anche i diversi aspetti che caratterizzano tutte le altre Ore. Qui ho scelto come modello l'Ora Sesta del Venerdì Santo in quanto, per le sue valenze simboliche, rituali e musicali, essa costituisce, senza dubbio, il momento centrale dell'intera Grande Settimana.

Per elaborare questo modello ho fatto riferimento al più volte citato testo di Burmester, *The Egyptian or Coptic Church* (1967), in cui lo studioso riporta tutte le Letture e l'*incipit* delle preghiere principali dell'Ora Sesta del Venerdì Santo. Ho preso principalmente in esame il testo, in arabo e in copto traslitterato in caratteri arabi, tratto dal volume intitolato *Tartīb usbū'a al-ālām* ("Ordine della Settimana Santa") in uso, come ho già evidenziato, presso la chiesa di San Giorgio di Roma e nelle altre chiese romane. Per quanto riguarda il testo in copto scritto in caratteri copti, mi sono avvalsa dei testi riportati sul sito tasbeha.org, usufruendo così di uno dei tanti strumenti che la Chiesa copta mette a disposizione per i fedeli in diaspora,

verificandone peraltro l'effettiva estrema utilità. Infine, ho confrontato i dati, dedotti dai testi sopracitati e dall'analisi dei documenti video da me registrati, con quanto risulta in uno dei fascicoli stampati in italiano a cura della diocesi copto-ortodossa di Torino. Questo fascicolo riporta i testi delle Letture e i testi delle preghiere principali della *Baskha*, alcune delle quali traslitterate con caratteri latini.

Tuttavia, per poter seguire il testo riportato in tale pubblicazione, sebbene essa sia in italiano, bisogna conoscere la struttura del rito e le relazioni che intercorrono tra parti fisse, mobili e straordinarie. Queste tre tipologie di parti, infatti, nel suddetto fascicolo risultano disposte separatamente. Il fascicolo, che rispecchia l'ordine dei libri liturgici in arabo, è articolato in più sezioni: la prima, posta all'inizio, riporta le preghiere che si cantano, recitano o cantillano durante ogni Ora Canonica, il nome della sezione è "Preghiere ripetute per tutte le Ore". Questa sezione comprende non solo le preghiere iniziali e finali che si ripetono uguali per ogni Ora Canonica, ma anche le parti variabili, tra cui quelle che differiscono tra la celebrazione mattutina e quella pomeridiana. Questa sezione presenta anche tutte le preghiere che introducono e concludono i vari momenti rituali che compongono l'Ora. La seconda sezione riporta la traduzione in italiano delle Letture (Epistole, Salmi, Vangelo, Profezie). Ogni riferimento relativo alle specifiche formule che introducono tutte le Letture è assente. Queste formule introduttive si trovano invece nella prima sezione. Quali siano le formule, quante volte e con quale melodia esse debbano essere cantate, non è mai indicato.

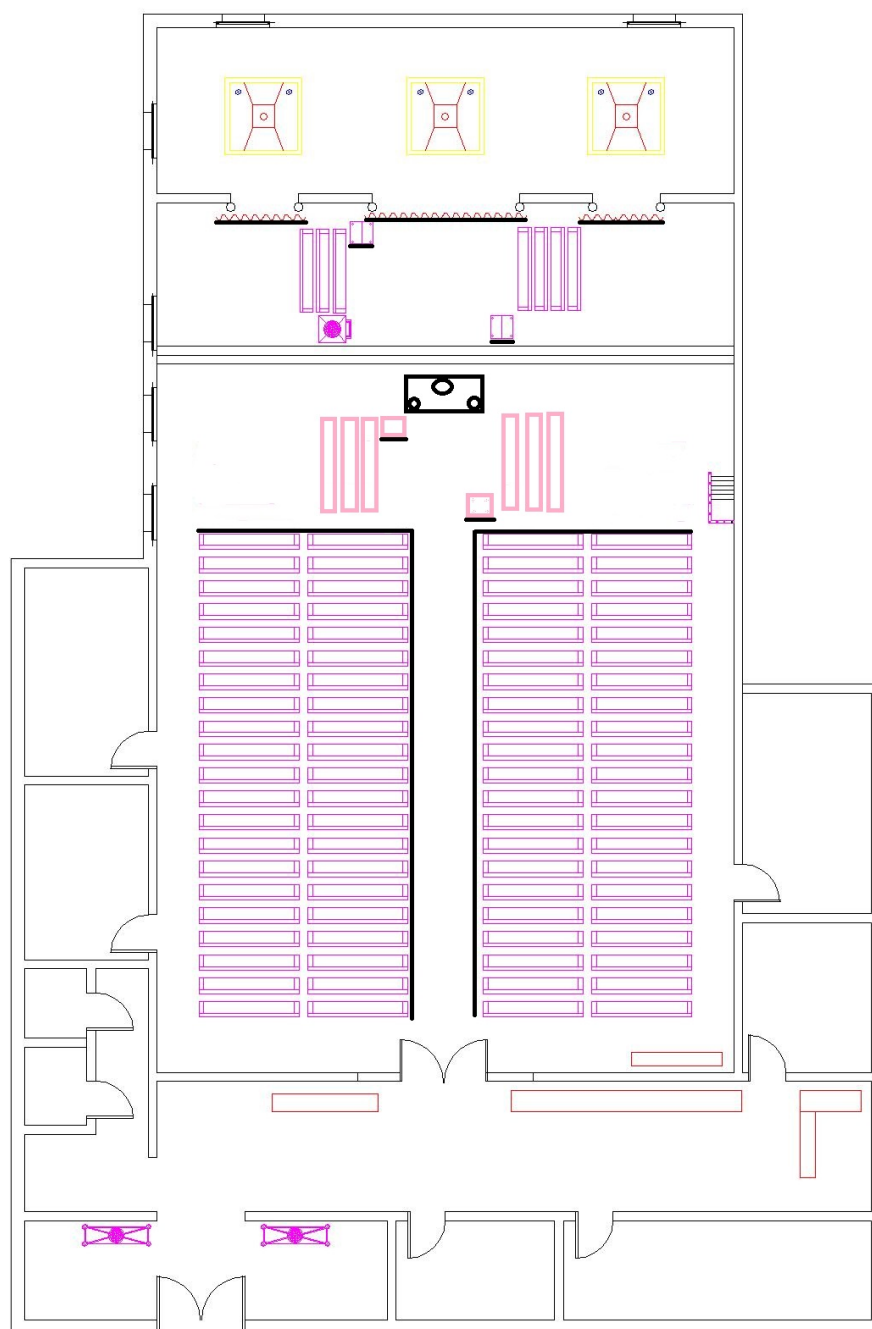
Per un "profano" italiano che pur abbia tra le mani tale fascicolo non sarebbe possibile, quindi seguire una *Baskha* né comprenderla sotto i suoi diversi aspetti, poiché l'ordine dei testi non corrisponde per nulla all'ordine dell'azione rituale. I giovani diaconi, invece, conoscono bene il rito già *a priori* e riescono, dunque, a districarsi tra i testi delle varie sezioni senza difficoltà, così da cantare le preghiere e gli inni corretti nel momento esatto. La traduzione pertiene quasi esclusivamente alle Letture, poiché sono le Letture che soprattutto vengono cantillate e/o lette in italiano dopo una prima loro cantillazione e/o lettura in arabo. Questo accade perché le Letture assolvono soprattutto a una funzione catechetica: durante il rito la cosa più importante è dunque consentire ai fedeli di comprendere il contenuto semantico di questi testi, i cui valori simbolici vengono peraltro retoricamente amplificati dalla modalità esecutiva, cantillata e in stile recitativo.

Gli altri testi cantati ritualmente (litanie, inni ecc.) sono eseguiti in arabo e/o in copto. In alcuni casi alcuni versi possono essere eseguiti anche in italiano (cfr. 3.4.11., II parte). Ho, inoltre, lavorato sui testi in base alle registrazioni da me effettuate. Solo grazie a questo tipo di lavoro (confronto puntuale tra i testi in varie lingue e i video) mi è stato possibile ricostruire il rito e segmentarlo in sezioni di senso compiuto: i moduli. Per quanto riguarda l'aspetto testuale ho utilizzato testi sia in copto, sia in arabo sia in copto traslitterato con caratteri arabi. Tutte le traslitterazioni in caratteri latini dei testi in copto e in arabo sono mie eccetto quelle di cui è indicata la fonte.⁵⁶

Alcune note preliminari possono essere utili prima di addentrarsi nell'analisi dell'Ora Sesta. Le Ore della Settimana Santa hanno una struttura propria che le differenziano dalle Ore Canoniche che si celebrano durante il resto dell'anno. Durante la Settimana Santa esse sono costituite da Letture dal Vecchio Testamento, da cantillazioni dei salmi di Davide secondo la melodia-tipo *idribi*, da inni specifici della Settimana Santa e da preghiere d'intercessione, per un totale di almeno nove ore di canto ininterrotto al giorno. L'unica interruzione del flusso musicale è costituita dalla recitazione del *Padre Nostro* alla conclusione di ogni Ora e del commento al Vangelo che è letto. Durante la *Baskha* non si usa incenso tranne durante la Sesta, la Nona e la Dodicesima Ora del Venerdì Santo: tutti Uffici di particolare interesse soprattutto per le caratteristiche degli inni cantati che accompagnano i momenti rituali più significativi.

Le Ore Canoniche della Settimana Santa sono celebrate nella navata, fuori dunque dal Santuario, nell'estensione più occidentale del Coro (cfr. capitolo 2., II parte). Nella navata si ricava un rettangolo delimitato da drappi neri, che isola una porzione di spazio, il quale diventa il cuore dei riti della Grande Settimana.

⁵⁶ L'assenza di testi traslitterati è stata una delle criticità che ho affrontato per la stesura di questo lavoro. Per realizzare le traslitterazioni dei testi dal copto, dal greco scritto in copto, nonché dall'arabo ho dovuto lavorare con le registrazioni e in parallelo sul testo copto scritto in copto e sul testo copto traslitterato con alfabeto arabo al fine di restituire la pronuncia utilizzata nel canto.



Pianta della chiesa di San Giorgio Megalomartire durante la Settimana Santa

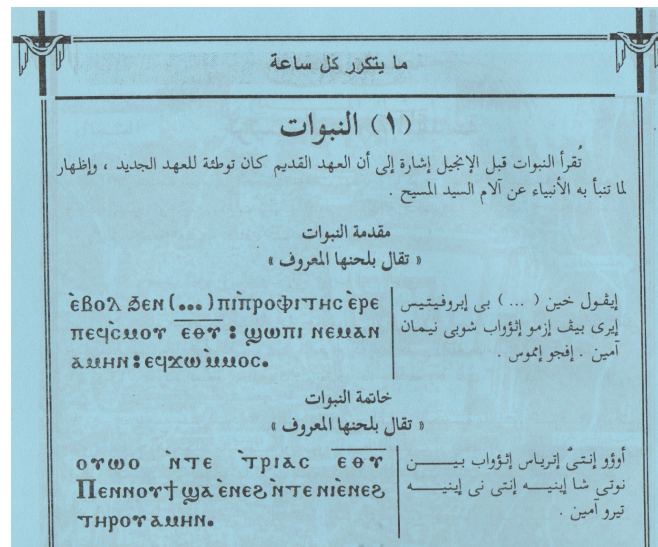
Il motivo di questa disposizione rimanda ai versetti 12-13 della Lettera agli Ebrei di Paolo di Tarso, capitolo 13: «Perciò anche Gesù, per santificare il popolo con il proprio sangue, subì la passione fuori dalla porta della città. Usciamo dunque verso di lui fuori dall'accampamento, portando il suo disonore». Dal punto strettamente musicale va sottolineato che durante la Settimana Santa è possibile ascoltare con maggiore frequenza e intensità canti caratterizzati dai vocalismi, come risulta dall'analisi seguente.

3.4. Applicazione del modello all'Ora Sesta del Venerdì Santo⁵⁷

L'intera celebrazione è prevalentemente in arabo e in copto, alcuni canti ed espressioni liturgiche sono in greco; le letture in arabo e in italiano. L'inizio della celebrazione dell'Ora è preceduta dalla benedizione in arabo, qui tradotta in italiano: «Nel nome del Padre, del figlio e le Santo Spirito», seguono il solenne annuncio dell'inizio dell'Ufficio e la proclamazione di una formula di benedizione: «L'Ora Sesta del Grande Venerdì della Santa Pasqua, possa la sua benedizione essere su tutti noi».

3.4.1. Modulo 1: Vecchio testamento

L'Ora inizia con alcune Letture tratte dal Vecchio Testamento. Queste Letture sono introdotte dalla cantillazione della caratteristica formula introduttiva alle letture delle Profezie, il testo viene cantillato in lingua copta, secondo lo stile recitativo. Nell'immagine qui riprodotta si legge il testo disposto su due colonne: in quella a destra leggiamo il testo in arabo e in quella sinistra in copto.



Testo tratto dal volume *Tartīb usbū 'a al-ālām*

La formula è divisa in due versetti. Il primo è il seguente:

⁵⁷ Durante la Settimana Santa del 2013, entrando nella Chiesa di San Giorgio la mattina del Venerdì Santo, nell'ingresso della chiesa notai la presenza di mazzi di rose rosse posti su un tavolo. I fedeli prendevano una o più rose, lasciando un'offerta, esattamente come si fa con le candele all'ingresso di qualunque chiesa ortodossa. In un primo momento pensai che quelle rose costituissero un'offerta (immaginavo si trattasse di un dono per la Croce in seguito alla celebrazione della crocifissione, come in uso nelle chiese ortodosse bizantine). Compresi solo in un secondo momento che quelle rose costituivano un vero e proprio strumento rituale, che avrebbe scandito tutto il percorso rituale dal Venerdì Santo fino alla Resurrezione.

Ebol khen (nome) Mose piprefitis erè pefsmou ethuheb: shopi neman amin: efgò emmos.

Dal libro dei Numeri del Profeta Mosè che la sua benedizione sia con tutti noi.

Il secondo versetto recita:

Uoo ente trias ethuheb Pennuti sha eneh ente nienes tirou amin.

Gloria alla Santissima Trinità, al nostro Dio nei secoli dei secoli, amen.

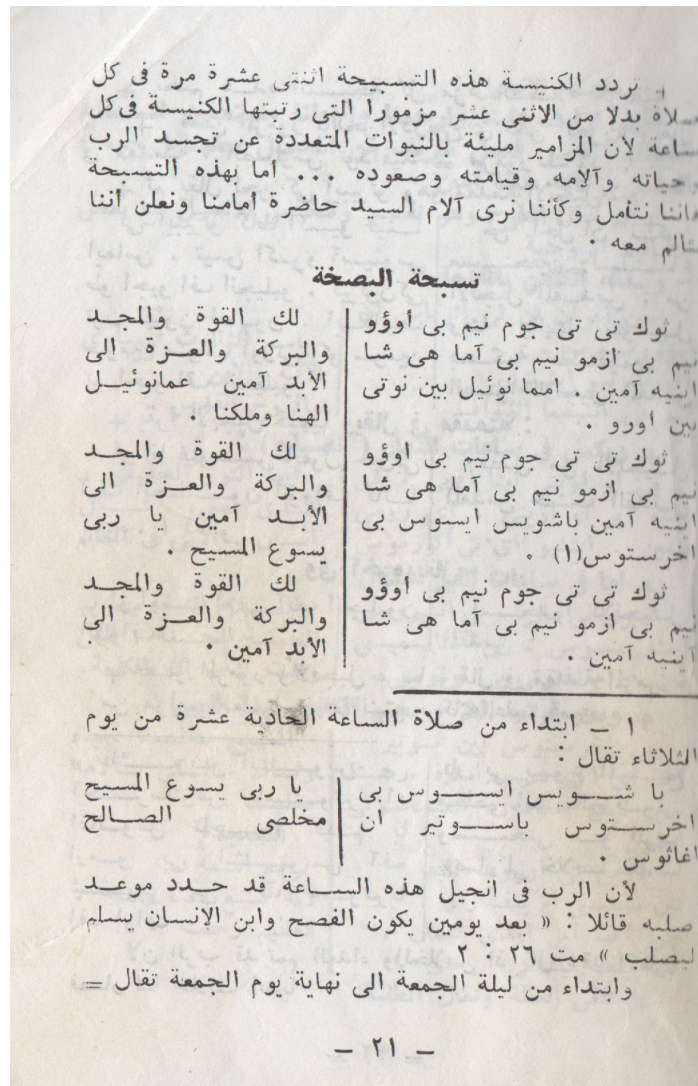
Questa formula di apertura costituisce un elemento fisso presente sempre in ogni Ora. Tale formula, pur essendo fissa, contiene un elemento variabile, il riferimento al testo che verrà letto, che è diverso ad ogni Ora (10 volte al giorno, per sei giorni).

Seguono le Letture tratte dal Vecchio Testamento, Numeri 21, 1-19; Isaia 53, 7-12; Isaia 12, 2; 13, 1-10; Amos 8, 9-12. Nel 2013 la prima è stata letta in arabo, la seconda in italiano da giovani chierichetti, la terza e la quarta in arabo, sempre da giovani chierichetti, che dimostrano di possedere una buona padronanza della lingua araba, il numero di costoro è tuttavia esiguo. Alla fine di ogni passo si ripete “Gloria alla Santissima Trinità” (cfr. esempio video n. 4).

3.4.2. Modulo 2: *Thok te ti gom*

Il canto *Thok te ti gom* è un canto di lode che costituisce il vero e proprio *leitmotiv* della Settimana Santa. Questo canto è eseguito dodici volte in ogni Ora canonica. Dal momento che ogni giorno si celebrano le cinque Ore della Vigilia e le cinque del giorno per un totale di dieci Ore, il canto viene pertanto eseguito 120 volte al giorno. È un canto antifonale in lingua copta, eseguito una prima volta da un solista e poi dal coro, che risponde intonando il medesimo canto per dieci volte con un ritmo più veloce. terminate le dieci risposte del coro, il solista canta lo stesso testo, sempre in copto, con un ritmo lento. Segue un’ulteriore risposta del coro, che riesegue la stessa melodia, sempre su un ritmo lento, ma questa volta cantando il testo nella sua traduzione in arabo.

Il canto è noto a tutti, tuttavia sia in Egitto sia a Roma sono usati diversi supporti cartacei. Poiché solo pochissimi monaci e sacerdoti leggono l’alfabeto copto, sia in Egitto sia a Roma si ricorre a un libretto liturgico stampato in Egitto in cui il copto è traslitterato con caratteri arabi. Nella pagina qui riprodotta il testo in copto traslitterato è impaginato nella colonna destra, la sua traduzione in arabo è invece disposta nella colonna sinistra:



Esempio di traslitterazione del copto in caratteri arabi

A Roma, ritroviamo il testo anche in un altro volumetto rivolto soprattutto alle nuove generazioni italofone: nella parte superiore della colonna sinistra il testo risulta presentato in traduzione italiana (l'*incipit* è "A te la forza..."); nella parte inferiore della stessa colonna il testo è in copto traslitterato in caratteri latini. Nella colonna a destra si legge, nella parte superiore la traduzione in arabo e nella parte inferiore la traslitterazione del copto con l'alfabeto arabo (cfr. Rizzuto 2017b: 497).

PREGHIERE PER TUTTE LE ORE

+A te la forza, la gloria, la benedizione e la potenza per l'eternità Amen. Emmanuele é nostro Dio e nostro re .

+A te la forza,

O mio Signore Gesù Cristo .

+ A te la forza,

Dall'ore undici del martedì si dice:

O mio Signore Gesù Cristo , mio buon salvatore .

Della sera del giovedì

O mio Signore Gesù Cristo , mio buon salvatore mia forza e mio canto é il Signore, egli è stato la mia santa salvezza.

+ Thok te ti gom nem pi o ou nem pi esmo nem pi amahi sha è ne Amen. Emmanuel pennoti penoro.

+ Thok te Bashuis isos pi ekhristos .

+ Thok te

Dall'ore undici del martedì si dice:

Bashuis isos pi ekhristos Pasotir en aghasos.

Della sera del giovedì si dice:

Bashuis isos pi ekhristos Pasotir en aghasos tagom nem ba esmo pi ebshois afshobi ni ef soteria efouab.

Questo lode si conclude sempre con "Il Padre nostro ..."

+ لك القوة والمجد والبركة والعزة إلى الأبد أمين . عمانوئيل إلينا وملكننا.

+ لك القوة

ياربى يسوع المسيح.

+ لك القوة

ومن الساعة الحادية عشر

من يوم الثلاثاء يقال :

ياربى يسوع المسيح
مخلصى الصالح.

ومن ليلة الجمعة يقال:

مخلصى الصالح . قوتى
وتسبحتى هو الرب وصار
لى خلاصا مقدسا.

+ ثوك تاتى جوم نيم بى او او نيم بى
ازمو نيم بى اماهى شا انى امين
اممانوئيل بنوتى بين اورو.

+ ثوك تاتى جوم باشويس
ايسوس بى اخرستوس

+ ثوك تاتى جوم

ومن الساعة الحادية عشر من يوم

الثلاثاء يقال :

باشويس ايسوس بى اخرستوس
باسوتير اناغاسوس

ومن ليلة الجمعة يقال:

ايسوس بى اخرستوس پاسوتير
اناغاسوس تاجوم نيم با ازمو بى
ايشويس افشوبى نى افسوتاريا
افواب

Esempio dell'uso dell'italiano che si affianca alle lingue tradizionali rituali

Come si evince dal documento qui riportato dal martedì si aggiunge un verso al canto, al quale se ne aggiunge un secondo il giovedì. In tal modo solo il Venerdì l'inno raggiunge la sua forma completa (*ibidem*). Questo canto costituisce un esempio di come una parte variabile, costituita dai versi che si aggiungono nel corso della settimana, si intersechi con una fissa, il canto nella sua forma base (cfr. esempio video n. 5).

♩ = 110

Solista (celebrante)



Thok te ti - gom nem pi o nem pies - mo nem pi - a ma - hi sha - i neh_a - min Em -



ma - no - il bin - nou - ti pen - no - ro.



Thok te ti - gom nem pi - o nem pies - mo nem pi - a - mai sha - i neh_a - min ba



Sho - is_I - son Pie - Khri - stos Pa - so - tir en - a - gha - thos Ta - gom.



nem pa - es - mo pi - ep - sho is af - sho - bi ni [af]so - ti - ri - a ef o - wab Thok ta ti -



gom - nem pi - o nem pies - mo nem pi - a - ma - hi sha i - neh a - min.

Coro (diaconi)



Ky - rie_e - le - i - son Thok te ti - gom - ne, pi - o nem pies -



mo nem pi - a ma - hi sha i - neh a - min Em - ma - no - il pen - nu - ti be - no - ro.



Thok ta ti - gom.... etc.

Trasposizione



Trascrizione del documento sonoro da me registrato presso la chiesa di San Giorgio Megalomartire, il
Venerdì Santo del 2013



Il vescovo Barnaba el-Soryany che esegue la parte del solista



Il coro in attesa di cantare la loro parte di *Thok te ti gom*

3.4.3. Modulo 3: I canti delle prime solenni incensazioni

Fra le azioni più pregnanti e significative che caratterizzano l’Ora Sesta del Venerdì Santo sono da segnalare le solenni incensazioni (assenti nelle Ore già precedentemente celebrate) dinanzi all’icona della Crocifissione: esse costituiscono una vera e propria preparazione rituale al rito della Sepoltura del Cristo che avrà luogo durante la Dodicesima Ora (cfr. 3.5., II parte). Il sacerdote procede alle incensazioni mentre il coro canta *Tai shori*. Questo canto, così come i due successivi che compongono questo modulo, contribuiscono a determinare una particolare e intensa atmosfera meditativa, non solo per il testo che essi veicolano e per il loro solenne melodizzare ma anche per effetto dei molti e prolungati vocalismi che li caratterizzano. *Thai shori* è un canto che si esegue normalmente durante la Divina Liturgia, ma qui assume una funzione diversa, in quanto è eseguito nella modalità definita dai copti “triste”. Tuttavia, questa modalità appare più meditativa che triste e risulta quasi ipnotica.

Il testo del *Tai shory* che qui riporto è in copto con una traduzione in inglese. Esso è tratto da sito tasbeha.org poiché, come si vedrà nell’immagine in basso, nel volume in uso a Roma il testo copto risulta traslitterato con l’alfabeto arabo e tradotto in arabo.

This is the censer of pure gold bearing the aroma, in the hands of Aaron the priest, offering up incense on the altar.

ⲧⲁⲓⲱⲟⲩⲣⲏ ⲛⲛⲟⲩⲃ ⲛⲕⲁⲑⲁⲣⲟⲥ ⲉⲧⲡⲁⲓ ⲛⲁ ⲡⲓⲁⲣⲱⲙⲁⲧⲁ: ⲉⲧⲃⲉⲛ ⲛⲉⲛⲉⲛⲓⲁ ⲛⲁⲗⲁⲣⲱⲛ ⲡⲓⲟⲩⲏⲃ ⲉⲧⲧⲁⲗⲉ ⲟⲩⲥⲑⲟⲓⲛⲟⲩⲡⲓ
ⲉⲡⲱⲱⲓ ⲉ̀ⲉ̀ⲉ̀ⲛ ⲡⲓⲙⲁ ⲛⲉⲣⲱⲱⲟⲩⲱⲓ.

[tasbeha.org http://tasbeha.org/hymn_library/view/380?mid=10673](http://tasbeha.org/hymn_library/view/380?mid=10673)

Ho traslitterato il testo tenendo conto della pronuncia del copto da parte di arabofoni, integrando i criteri di traslitterazione del copto e dell’arabo, per rendere l’effettiva pronuncia dell’evento sonoro:

*Tai shori ennoub enka(S)tharos etfai kha piaromata: etkhen nengig enAron pi-òuib e-ftàle ouèsto ièshò
egèn pima en-ershoòshi.*

L’esecuzione del canto dura otto minuti circa. La prima parte è caratterizzata da lunghi vocalismi. Il canto prevede l’uso dei cimbali. Il testo viene fortemente dilatato dal prolungato distendersi della melodia, come si può chiaramente constatare in base alla trascrizione su pentagramma che qui riporto, già limitandosi a osservare il solo *incipit*:

TAI SHORY

$\text{♩} \approx 130$

trapposizione

Trascrizione del documento sonoro da me registrato presso la chiesa di San Giorgio Megalomartire, il Venerdì Santo del 2013

Il tema del canto è l'offerta dell'incenso fatta da Aronne. In relazione al valore simbolico del canto nella sua relazione con il rito che esso accompagna è possibile individuare tre livelli:

- 1) Livello testuale: incensazione da parte di Aronne;
- 2) Livello rituale: ri-attualizzazione dell'Offerta dell'incenso tributata da Aronne (cioè drammatizzazione del tempo dell'Evento biblico in quanto agita e agente nel presente).
- 3) Livello musicale-simbolico: vocalismi intesi come "offerta" verbalizzata ma non "significante" (cioè espressione di una particolare modalità della preghiera umana che rimanda direttamente alla dimensione dell'ineffabilità di Dio).

In questo canto è evidente la dialettica tra il piano del contenuto del testo e la melodia, costituita per il 90% dai vocalismi. In questo esempio il canto non accompagna solo l'incensazione (cfr. esempio video n. 6), ma l'offerta dell'incenso, come quella di Aronne, viene espressa in forma musicale attraverso l'uso dei vocalismi che, come abbiamo visto, nella simbologia cristiana egiziana sono uno dei mezzi più sublimi per innalzare lodi a Dio, che si ricollegano alla sua natura ineffabile: le parole non sono sufficienti per lodare Dio, il suono vocalico è, per i copti, un modo ancora più elevato.

Inoltre il fatto che il testo si dilati, distendendosi su una lunghissima melodia, di carattere fortemente meditativo, consente ai fedeli di entrare nel tempo e nello spazio di Gerusalemme. Tuttavia, essi, sanno con certezza ciò che gli abitanti di Gerusalemme ancora non sapevano e dunque, con dolore ma anche con speranza, sanno già che stanno altresì cominciando a seguire pure un percorso che condurrà fino alla Crocifissione e, quindi verso la Resurrezione, scandendo i passi che accompagnano simbolicamente Gesù con i vocalismi. I gesti rituali confermano e rafforzano l'offerta verbalizzata nel canto e proposta con i vocalismi: quando i cantori pronunciano il nome di Aronne, il sacerdote celebrante si dirige verso l'icona della crocifissione, offrendo incenso e spruzzandovi profumi. Il canto è accompagnato del ritmo scandito dai cimbali, cosa che segna ulteriormente, l'innalzamento della lode in base al verso del salmo 150 "lodatelo con l'arpa e la cetra, lodatelo con cembali squillanti". In questo canto e in questo momento rituale, dunque, la lode e la gloria di Dio trionfano sul dolore per la Crocifissione che sta per compiersi.

Il secondo canto che caratterizza il modulo 3 è il *Fai etaf-enf*.⁵⁸ Di seguito si legge il testo in copto, la sua traslitterazione in caratteri latini e la traduzione in inglese come appaiono sul sito tasbeha.org:

Φαι ἐταϥἐνϥ ἐπῳωι: ἡὲϥϥϥια ἐϥῳηπ: ηἰϥεν πῖϥταϥρος: ᾗα πῶϥϥαι ἡπενϥενος.
 Δϥῳωλεμ ἐροϥ: ἡϥε Πεϥλωτ ἡὰϥαϥος: ἡϥναϥ ἡτε ᾗανὰροϥη ηἰϥεν τῳολϥοϥα.

Fai etaf-enf epshoi, en-o-the-seia es-sheb, he-jen pis-tavros, kha ep-o-gai em-pen-genos.

Af-sholem erof, enje pef-iot en-agma-thos, emef-nav ente han-arohi, he-jen ti-ghol-ghotha.

This is He who presented himself on the cross; an acceptable sacrifice for the salvation of our race.

His good Father inhaled His sweet aroma in the evening on Golgotha.

http://tasbeha.org/hymn_library/view/1725

⁵⁸ La notazione secondo le *hazzāt* è tratta dal link https://youtu.be/YO_Vjo_bdWQ.



Trascrizione del documento sonoro da me registrato presso la chiesa di San Giorgio Megalomartire, il Venerdì Santo del 2013

L'esecuzione di questo canto a San Giorgio, si presta a un'ulteriore riflessione, nata dal confronto tra l'esecuzione romana e quella cantata con l'ausilio della notazione tradizionale copta (*hazzāt*) disponibile in rete, volta all'uso didattico. L'esempio è tratto dal canale Youtube *Coptic Hymns Class* il cui scopo è esplicitato nella pagina relativa alle informazioni:

By the Grace of God, we bring you this service to help learning the hymns of the coptic Orthodox Church, to help us in praising our Lord Jesus Christ.

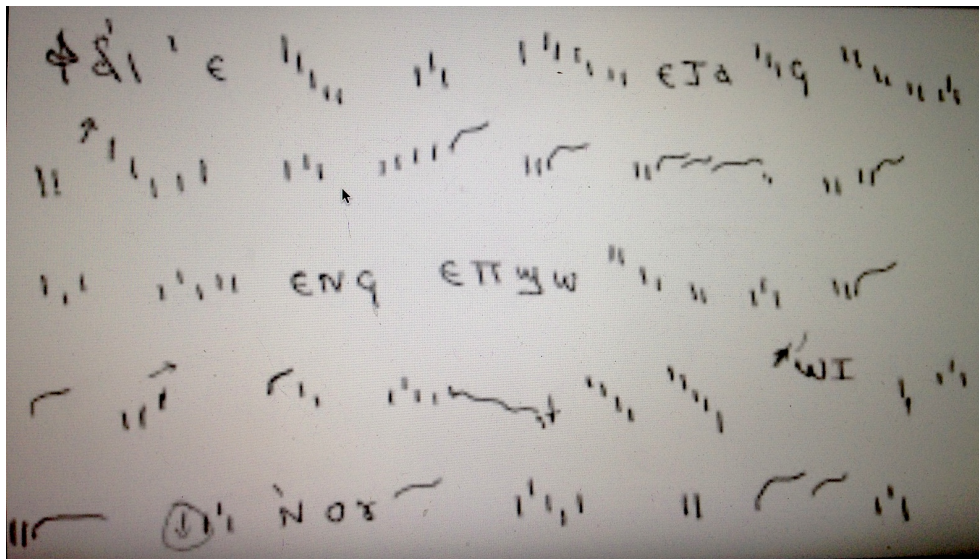
Please forgive us for the rough start with some of these videos and the glitches, but we will work to better the upcoming lessons.

Please subscribe and if you have any questions message or email us at coptic hymns class@gmail.com

Please remember this service in your prayers.

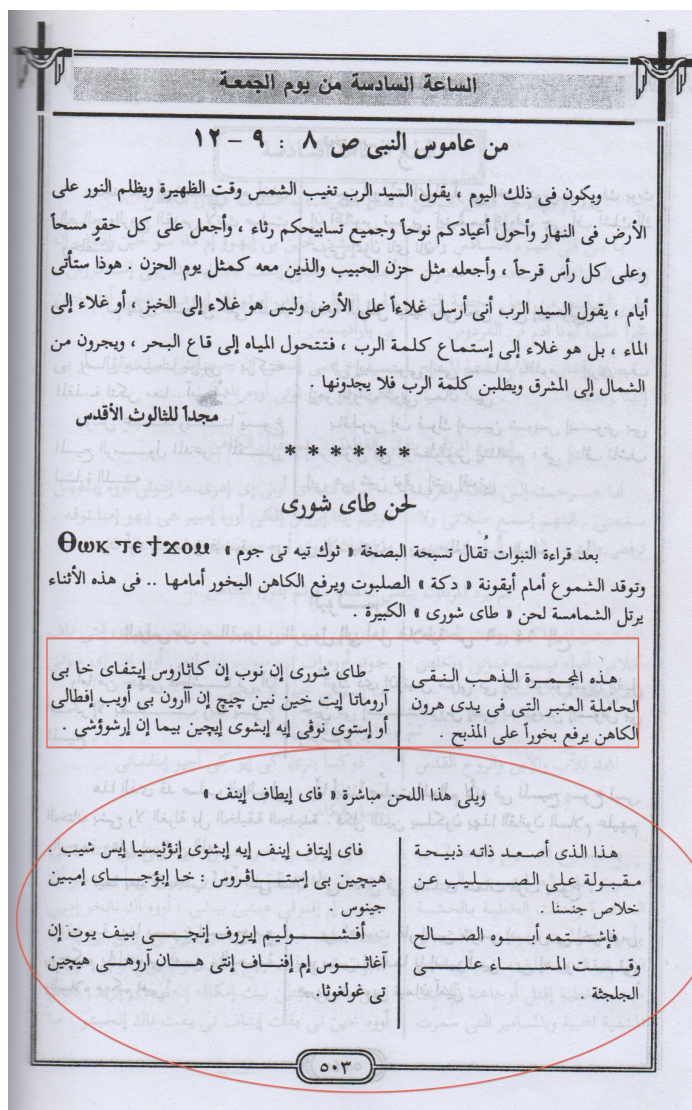
Glory be to God forever, Amen.

Un altro dettaglio che conferma l'interesse di questo esempio è la data di apertura del canale: 25 marzo 2012. Se ne può dedurre che gli strumenti a disposizione della diaspora incrementarono notevolmente dopo la rivoluzione del 2011.



Notazione in *hazzāt* del canto *Fai etafenf* https://www.youtube.com/watch?v=YO_Vjo_bdWQ

L'esecuzione di questo canto con il supporto di un tipo di notazione tradizionale aiuta l'apprendimento, tuttavia il confronto con l'esecuzione romana mostra che a Roma sono presenti abbellimenti assenti in questa versione. Questa differenza rientra nella libertà del cantore di improvvisare su uno schema grazie a formule note e mostra una competenza profonda e una consapevolezza nell'uso delle formule da parte di alcuni dei diacono-cantori della comunità copto-ortodossa romana, nonostante un orecchio esterno percepisca un'apparente cacofonia in alcuni punti di questa esecuzione, data dalle quarte parallele.



Testo tratto dal volume *Tartīb usbū'a al-ālām*

Nel riquadro rettangolare ho evidenziato il testo di *Tai shori* riportato a destra in traduzione in arabo e a sinistra in copto traslitterato con l'alfabeto arabo. Nell'ovale, invece, si legge *Fai etaf enf* nella medesima duplice forma linguistica.

3.4.4. Modulo 4: *Ti-epistole* e *Apòstolos*

L'introduzione alla lettura dell'Epistola di San Paolo, chiamata *Ti-epistole* è strutturata in tre versi: il primo verso è eseguito da un solista, il secondo verso è cantato dal coro e l'ultimo verso è ripreso dal cantore solista (cfr. esempio video n. 7). Dal punto di vista rituale il sacerdote prosegue con le incensazioni e i fedeli continuano a

portare le rose. La lettura prevista per l'Ora Sesta è tratta da Galati 6, 14-18 esposta in arabo.

3.4.5. Modulo 5: *Troparia e Theotokia* dell'Ora Sesta

Questo modulo è composto da due tropari dell'Ora Sesta, da stichi, e due inni alla Madre di Dio relativi all'Ora Sesta. Tutte le preghiere sono intercalate dal *Gloria*. Nel testo in uso nelle chiese non vi sono indicazioni su quante volte e in che lingua ogni canto debba essere eseguito. Dalla ricostruzione effettuata in base alla documentazione audio-visuale, lo schema del primo tropario è il seguente:

Primo tropario:

Tu che nel sesto giorno e alla Sesta Ora sei stato inchiodato sulla Croce per il peccato commesso dal nostro padre Adamo nel Paradiso: distruggi l'atto dei nostri peccati, o Cristo Dio e salvaci.

Ofeeti khen bi-ehoo emmas soo a-khen efnaḥ en-agib (agbi) soo: afti ift nak ekhoon ebistavros: ethbe efnuti etafertolman-erof enge Adam, khen bi-baradisos: fos embeskhī engig ente nennobi: opeChristos benNuti ooh nahmin.

Nel 2013 la dialettica tra l'esecuzione del sacerdote e del coro è stata la seguente: questo tropario è cantato dal sacerdote in stile recitativo con alcuni piccoli melismi, il coro lo ripete in stile sillabico. Il tropario è ripetuto complessivamente quattro volte: la prima in copto dal sacerdote, la seconda in copto dal coro, la terza in arabo dal sacerdote e la quarta in arabo dal coro.

Nel libro intitolato *Tartīb usbū'a al-ālām*, in uso presso le chiese copte-ortodosse romane, questo è riportato in arabo (parte destra della pagina) e in copto traslitterato con l'alfabeto arabo (parte sinistra della pagina). In questo caso non si tratta di una traduzione volta alla comprensione dei testi, che altrimenti sarebbero difficilmente accessibili ai fedeli qualora fossero solo in lingua copta, ma di un vero e proprio strumento rituale (cfr. esempio video n. 8).



Testo tratto dal volume *Tartīb usbū'a al-ālām*

3.4.6. Modulo 6: *O monoghenis* e *Trisàghion*

Il modulo è caratterizzato da due inni in greco eseguiti dal coro: *O monoghenis* e *Trisàghion*. Questi canti, in una variante differente da quella copta, fanno parte anche del *corpus* testuale della Chiesa bizantina (cfr. Borsai 1972). Durante la *Baskha* essi sono eseguiti secondo la melodia *ḥazāynī*.

Il modulo inizia con il canto *O monoghenis*. Durante l'esecuzione il sacerdote prosegue con le solenni incensazioni dell'Ora Sesta, mentre i fedeli, che continuano a giungere in chiesa (secondo le proprie disponibilità di tempo imposte dal lavoro) deponendo le rose accanto l'icona della cricifissione.

Il testo del canto, in traduzione in inglese, greco scritto con caratteri copti e traduzione in arabo, è il seguente:

O only-begotten Son, the eternal and immortal Word of God; who for our salvation did will to be incarnate of the holy Theotokos (and ever Virgin Mary) ² .	Ὁ ΜΟΝΟΓΕΝΗΣ Υἱὸς καὶ Λόγος τοῦ Θεοῦ Θάνατος ὑπαρχὼν κατὰ δέξαμενος: διὰ τὴν ἡμετέραν σωτηρίαν: σαρκώθηκε ἐκ τῆς ἁγίας θεοτόκου καὶ αἰ (Παρθένου Μαρίας) β̅.	أيها الابن الوحيد الجنس وكلمة الله الذي لا يموت الأزلى القابل كل شيء من أجل خلاصنا المتجسد من القديسة والدة الإله (الدائمة البتولية مريم)2.
Who without change became man and was crucified, the Christ/God. Trampled down death by death. One of the Holy Trinity, who is glorified with the Father and the Holy Spirit, save us.	Ἀτρέπτως ἐνανθρώπησας ὁ σταυρωθεὶς τε Χριστὲ ὁ Θεός. Θάνατῳ θάνατον πάτησας: ἰς ὧν τῆς ἁγίας Τριάδος: ἐν δοξᾷ ζομενος τῷ Πατρὶ καὶ τῷ ἁγίῳ Πνεύματι: σῶσον ἡμᾶς.	بغير استحالة المتأنس المصلوب المسيح الإله. بالموت داس الموت. أحد الثالوث المقدس الممجّد مع الآب والروح القدس خلصنا.
Holy God, who being God, for our sake, became man without change.	Ἅγιος ὁ Θεός: ὁ δι' ἡμᾶς ἀν' ἄνθρωπος: γε γονως ἀτρέπτως καὶ μὴνας Θεός.	قدوس الله الذي من اجلنا صار إنساناً بغير استحالة وهو الاله.
Holy Mighty, who by weakness showed forth what is greater than power.	Ἅγιος ἰσχυρὸς ὁ ἐν ἀσθενίᾳ το ὑπερέχον τῆς ἰσχυρὸς ἐπιδύζαμενος.	قدوس القوى الذي اظهر بالضعف ما هو اعظم من القوة.
Holy Immortal, who was crucified for our sake, and endured death in His flesh, the Eternal and Immortal.	Ἅγιος Θάνατος ὁ σταυρωθεὶς δι ἡμᾶς: ὅτον διὰ σταυροῦ θάνατον ὑπομῖνας σαρκὶ καὶ διζαστὼς καὶ ἐν θανάτῳ γεγονως ὑπαρχὼς ἁθάνατος.	قدوس الذي لا يموت الذي صلب من اجلنا وصبر على موت الصليب وقبله فى جسده وهو أزلى غير مائت.
O Holy Trinity, have mercy on us.	Ἅγια Τριάς ἐλέησον ἡμᾶς.	أيها الثالوث القدوس ارحمنا.

Testo tratto dal sito *tasbeha.org* (http://tasbeha.org/hymn_library/view/149)

Il canto è suddivisibile in due parti: la prima costituita da due strofe, la seconda da due distici, una strofa e dal verso conclusivo. Nella prima parte, dopo il vocalismo su “wowow”, alla parola *atreptos* (*incipit* della seconda strofa), si riconosce una formula che caratterizza la melodia *ḥazāynī* e che ricorre anche nel *Trisàghion* successivo. Alla fine della stessa strofa si riscontra una variante della formula sulla parola *pnéomati*. La seconda parte è introdotta da un vocalismo sulla “a” iniziale di *àghios*, *incipit* del primo distico eseguito, sia in greco sia in arabo, dal cantore solista anch'esso in modalità *ḥazāynī*

Segue il *Trisàghion*. Come si è visto nel paragrafo 1.2.3. della II parte, l'Inno trisagio copto differisce da quello bizantino poiché, nella variata copta, a ogni strofa viene ricordato uno dei momenti dell'evento salvifico del Cristo: nascita, crocifissione e resurrezione. Questa versione dell'Inno si è tramandata nella tradizione copta ma non in quella bizantina, che ha trasmesso “Santo Dio, Santo Forte, Santo Immortale abbi misericordia di noi” ripetuto per tre volte.

In questo caso, unico durante l'anno liturgico nel rito copto si canta:

“Santo Forte che sei stato crocifisso per noi”.

“Santo Dio, Santo Forte, Santo immortale che sei stato crocifisso per noi”.

“Santo Dio, Santo Forte, Santo immortale che sei stato crocifisso per noi”.

Segue, in greco, il “Gloria al Padre, al Figlio e al Santo Spirito e ora e sempre e nei secoli dei secoli amin, Santa Triade abbi misericordia di noi”.

Questa peculiare variante dell'Inno trisagio, in cui il versetto relativo al momento salvifico della crocifissione prende il posto degli altri due (nascita e resurrezione), costituisce uno degli elementi classificabili tra le “parti straordinarie” che caratterizzano la Settimana Santa. Il sacerdote di rango superiore procede a ulteriori incensazioni (cfr. esempio video n. 6).

3.4.7. Modulo 7: Salmo di Davide

La cantillazione di alcuni versetti dei salmi precede sempre, sia durante tutte le Ore Canoniche della *Baskha* sia nella Divina Liturgia, la lettura del Vangelo. Questi due momenti da punto di vista simbolico e rituale sono intimamente collegati: i versetti dei salmi cantillati evocano, infatti, eventi che si sono poi manifestati nella vita di Gesù Cristo e di cui parlano le letture dei Vangeli che seguono. I versetti dei salmi sono dunque un'anticipazione di ciò che è narrato nei Vangeli. Dal punto di vista analitico musico-rituale essi costituiscano, però, due moduli differenti, in base a determinate caratteristiche musicali. Il modulo 7 è strutturato in tre parti: esso è introdotto da una formula *Psalmos tou David*; segue la cantillazione del salmo in modalità *idribi*, utilizzata esclusivamente in questo modulo e caratterizzata da lunghi e complessi vocalismi; il modulo si conclude con l'*Alliluia*.

All'Ora Sesta del Venerdì Santo si cantillano i versetti dei salmi 38, 21-22 e 22, 16-19:

Salmo 38: 21 Mi pagano il bene con il male, mi accusano perché cerco il bene. 22 Non abbandonarmi, Signore, Dio mio, da me non stare lontano.

Salmo 22: 16 È arido come un coccio il mio palato, la mia lingua si è incollata alla gola, su polvere di morte mi hai depresso. 17 Un branco di cani mi circonda, mi assedia una banda di malvagi; hanno scavato le mie mani e i miei piedi, posso contare tutte le mie ossa. Essi mi guardano, mi osservano: 19 si dividono le mie vesti, sul mio vestito gettano la sorte.

Questi ultimi versetti descrivono il momento della Crocifissione anticipandolo e confermandolo in base al Vecchio Testamento. La codificazione rituale copta di porre in relazione il Vecchio testamento (salmi) con il Nuovo (vangeli) che narrano lo stesso evento evoca la veridicità dell'Evento salvifico del Cristo ponendolo nell'eterno presente di Dio attualizzato nel rito.

Questo modulo rientra nella categorizzazione delle parti variabili della *Baskha* poiché, seppur fisso, cioè celebrato a tutte le ore nella medesima posizione rituale e con

la stessa modalità esecutiva, i versetti dei salmi proclamati cambiano in relazione al Vangelo seguente (cfr. esempio video n. 10).

3.4.8. Modulo 8: Vangeli

Anche questo modulo ha una struttura tripartita costituita da un'introduzione strutturata in due formule, dalla lettura dei passi dei vangeli e da una conclusione. La prima formula della parte introduttiva è fissa, essa è rappresentata da canto *Ke eberto* (cfr. esempio video n. 11). Segue la seconda formula fissa che contiene un elemento variabile, che indica a quale evangelista appartengano le pagine del Vangelo che stanno per essere lette, la formula è recitata in copto, riporto di seguito la traduzione in italiano:

Dio abbia misericordia di noi e ci renda degni di ascoltare il suo Santo Vangelo secondo il nostro santo maestro [... nome dell'evangelista] evangelista, che la sua benedizione sia con tutti noi, amen.

Questa formula è recitata dal vescovo o dal sacerdote di rango più elevato, il coro risponde con il *Gloria* in greco. Segue la cantillazione del Vangelo. Durante l'Ora Sesta, si leggono in arabo e in italiano i passi tratti dai Vangeli Matteo 27, 27-45; Marco 15, 26-33; Luca 23, 26-44; Giovanni 19, 12-27. Particolarmente rilevante appare l'azione rituale che avviene durante la lettura dei versetti tratti dal Vangelo di Matteo relativo alla crocifissione (cap. XXVII, vv. 27-45):

27 Allora i soldati del governatore condussero Gesù nel pretorio e gli radunarono attorno tutta la coorte. **28** Spogliatolo, gli misero addosso un manto scarlatto **29** e, intrecciata una corona di spine, gliela posero sul capo, con una canna nella destra; poi mentre gli si inginocchiavano davanti, lo schernivano: «Salve, re dei Giudei!». **30** E sputandogli addosso, gli tolsero di mano la canna e lo percuotevano sul capo. **31** Dopo averlo così schernito, lo spogliarono del mantello, gli fecero indossare i suoi vestiti e lo portarono via per crocifiggerlo. **32** Mentre uscivano, incontrarono un uomo di Cirene, chiamato Simone, e lo costrinsero a prender su la croce di lui. **33** Giunti a un luogo detto Gòlgota, che significa luogo del cranio, **34** gli diedero da bere vino mescolato con fiele; ma egli, assaggiatolo, non ne volle bere. **35** Dopo averlo quindi crocifisso, si spartirono le sue vesti tirandole a sorte. **36** E sedutisi, gli facevano la guardia. **37** Al di sopra del suo capo, posero la motivazione scritta della sua condanna: «Questi è Gesù, il re dei Giudei». **38** Insieme con lui furono crocifissi due ladroni, uno a destra e uno a sinistra. **39** E quelli che passavano di là lo insultavano scuotendo il capo e dicendo: **40** «Tu che distruggi il tempio e lo ricostruisci in tre giorni, salva te stesso! Se tu sei Figlio di Dio, scendi dalla croce!». **41** Anche i sommi sacerdoti con gli scribi e gli anziani lo schernivano: **42** «Ha salvato gli altri, non può salvare se stesso. È il re d'Israele, scenda ora dalla croce e gli crederemo. **43** *Ha confidato in Dio; lo liberi lui ora, se gli vuol bene. Ha detto infatti: Sono Figlio di Dio!*». **44** Anche i ladroni crocifissi con lui lo oltraggiavano allo

stesso modo. **45 Da mezzogiorno [Ora Sesta] fino alle tre del pomeriggio [Ora Nona] si fece buio su tutta la terra.**

Durante la lettura del versetto 45, con cui si conclude il passo citato, tutte le candele e le luci della chiesa, tranne quelle dei lettori, vengono spente sino all'inizio dell'Ora Nona. Questa azione rituale manifesta il fatto, comune a tutto l'Oriente cristiano, che per i copti gli eventi legati alla morte e alla resurrezione di Gesù Cristo non vengono tanto "ricordati" attraverso il rito e così riattualizzati, ma, piuttosto, "avvengono" metafisicamente nel momento in cui ciclicamente ogni anno si celebrano. Pertanto, esattamente come per la Divina Liturgia, l'azione rituale manifesta visibilmente ciò che è invisibile agli occhi umani ma percepibile grazie agli strumenti spirituali.

Segue la cantillazione dei passi dei Vangeli sinottici che narrano lo stesso evento. La lettura del Vangelo si conclude con la formula "Gloria a Dio nei secoli dei secoli", recitata in arabo, a cui il coro risponde "Sempre Gloria a Dio".

3.4.9. Modulo 9: *Ṭarḥ*

Alla conclusione della lettura dei Vangeli segue senza soluzione di continuità un ulteriore momento che ho identificato costituire il modulo 9. Anche in questo caso la struttura del modulo è tripartita, essa è, infatti, composta da una formula iniziale, il *ṭarḥ* (commento) e una formula finale. La formula iniziale è strutturata in due brevi canti responsoriali. Si tratta di una formula mista formata da una parte fissa (primo canto) e da una parte variabile (secondo canto). La parte variabile cambia in relazione al fatto che si stiano celebrando le Ore della vigilia o quelle del giorno stesso. Il primo breve canto è formato da quattro versetti cantati in stile sillabico dal sacerdote di rango più elevato (dal Vescovo nel 2013, 2104 e 2016) e dal coro in stile melismatico. Il coro risponde a completamento della frase intonata dal Vescovo. (cfr. esempio video n. 12). Nell'immagine seguente si riporta il testo in copto con traduzione in inglese, tratto dall'ormai noto sito per la diaspora tasbeha.org, dove è possibile anche ascoltare varie esecuzioni del canto.

In the name of the Trinity, one in essence, the Father, the Son, and the Holy Spirit.

ḲEN ƆRAN NĦTPIAC: NŦMOONCIOS: ƆIWT NEM PŦHPI: NEM PIĦNEŦMA EŦOŦAB.

Evening Hours:

Hail to you O Mary, the pure dove, who for us gave birth to, God the Logos.

Χερε νε Ὑαρια: Ἰδρουμι εἰνεως: ἠετασμιςι ναν: ὤϕ† πιλοςος.

Morning Hours:

O true light who gives light to every man that comes into the world.

Πιωῖνι ἡτα ƆMI: ƆH ETETWINI: EŦAMI NIBEN: EŦNHŦ EPIKOSMOS.

Nella pagina https://tasbeha.org/hymn_library/view/1720 è possibile ascoltare anche ascoltare il canto eseguito dal coro dell'Istituto di Studi Copti

Nella tabella seguente presento lo schema esecutivo del canto. La traslitterazione proposta è quella in uso presso la chiesa di San Giorgio Megalomartire e rispecchia la pronuncia in uso ritualmente. È interessante osservare che tale traslitterazione fatta dai copti per i copti, risente dell'arabo per la pronuncia di molte lettere, questo ha degli effetti sul canto. Nel testo in uso nelle chiese si trova anche la traslitterazione in arabo.

Canto introduttivo al commento Parte fissa, primo elemento della formula iniziale.	Testo in copto traslitterato secondo l'alfabeto latino in uso presso la chiese copto-ortodosse romane.	Traduzione in italiano in uso nelle chiese romane come supporto alla comprensione.
Sacerdote	<i>Khen evran en te trias</i>	Nel nome della Santissima Trinità
Coro	<i>En o mosi eios</i>	L'Unico Dio
Sacerdote	<i>Eviot nem ebshiri</i>	Il Padre, il Figlio
Coro	<i>Nem bi ebnevma ethoab.</i>	E lo Spirito Santo.

Il secondo canto costituisce la parte variabile della formula introduttiva al commento. Il canto *Piuoini entà efmi* (secondo la mia traslitterazione in base al testo copto) e *Bi u oini in ta evmi*, secondo traslitterazione in uso a Roma, è riportato nella tabella seguente:

Canto introduttivo al commento Parte variabile, secondo elemento della formula iniziale.	Testo in copto traslitterato secondo l'alfabeto latino in uso presso la chiese copto-ortodosse romane	Traduzione in italiano in uso nelle chiese romane come supporto alla comprensione.
Sacerdote	<i>Bi u oini in ta evmi</i>	O, vera luce
Coro	<i>Vi et eru oini</i>	Che illumina
Sacerdote	<i>Ero mi neven</i>	Ogni uomo
Coro	<i>Ethneio e bi cosmos.</i>	Che viene al mondo.

Questa seconda parte variabile viene cantata di seguito alla prima con le stesse modalità come se fosse un unico canto. Il tema della luce qui cantato è lo stesso che risuona nell'inno vespertino della Chiesa bizantina in cui si canta *Fòs ilaròn* (O luce gioiosa). Segue la lettura del commento (*Tarḥ*).

Il canto *Pi-ekhrestos pensotir*, che con la pronuncia di un arabofono (per cui la “p”, suono assente nell’alfabeto arabo, diventa “b”) diventa *Bi ekhrestos bensotir*, costituisce la formula conclusiva del modulo 9. Il canto è eseguito anch’esso in modo responsoriale, ma in questo caso, a differenza della formula di apertura, sia il sacerdote sia il coro usano lo stile sillabico.

Christ our Savior,
has come and has suffered, that through His Passion, He may save us.

ΠΙΧΡΙΣΤΟΣ ΠΕΝΣΩΤΗΡ: ΔΕΙ ΔΕΥΡΕΠΩΚΑΒ: ΞΙΝΑ ΞΕΝ ΝΕΦΜΚΑΤΒ: ΝΤΕΡΩΤ ΞΜΟΝ.

Let us glorify Him, and exalt His Name, for He had mercy on us, according to His great mercy.

ΜΑΡΕΝ ΤΩΟΤΗΑΦ: ΤΕΝΒΙΣΙ ΞΠΕΡΑΝ: ΞΕ ΔΕΡΟΤΗΑΙ ΝΕΜΑΝ: ΚΑΤΑ ΠΕΦΗΩΤ ΞΝΑΙ.

Tasbeha.org (http://tasbeha.org/hymn_library/view/1722?mid=10545)

Canto di conclusione del commento/formula finale modulo 8	Testo in copto traslitterato secondo l’alfabeto latino in uso presso la chiese copto-ortodosse romane	Traduzione in italiano in uso nelle chiese romane come supporto alla comprensione.
Sacerdote	<i>Bi ekhrestos bensotir</i>	Cristo nostro Salvatore
Coro	<i>Av e avsheb emkah</i>	È venuto e ha sofferto
Sacerdote	<i>Hena khen nefemkhafh</i>	Per salvarci
Coro	<i>En tef soti emmon</i>	Con la sua sofferenza
Sacerdote	<i>Maren ti ouo naf</i>	Rendiamo gloria al nostro Signore
Coro	<i>Ten ecisi em befran</i>	Innalziamo il suo nome
Sacerdote	<i>Gea fer o nai neman</i>	Perché è stato con noi misericordioso
Coro	<i>Kata bek neshti ennai.</i>	Secondo la sua grandissima pietà.

Il tema del canto è legato alla sofferenza, in quanto sta per concludersi l’Ora in cui è stata celebrata la crocifissione, cui seguirà l’Ora Nona, quella della morte in croce.

3.4.10. Modulo 10: Litania di Intercessione e conclusione della preghiera

Il modulo 10 costituisce l'unità dedicata alle suppliche mattutine. Anche questo modulo è articolato in tre parti: un recitativo introduttivo, in continuità sonora con il canto finale del modulo precedente, la lunga preghiera centrale d'intercessione e il canto *Enouti nai nan* a cui i fedeli rispondono con 12 *kyrie eleison*. A questo schema si aggiunge nelle altre Ore il canto *Eboro ente ti hirini* che precede la preghiera che chiude la celebrazione di ogni Ora Canonica della Settimana Santa (parte fissa).

A ogni verso del recitativo introduttivo i fedeli fanno un segno della croce che termina con una prostrazione. Segue la preghiera d'intercessione, costituita da ventidue strofe eseguite in modo responsoriale, che costituisce il cuore del modulo. Ogni strofa è recitata in monotono con lo stesso ritmo in lingua araba, con una cadenza sull'ultimo versetto (*wa yakhfur lanā khaṭāyānān*) identica in ciascuna strofa. Al termine di ognuna di esse i fedeli rispondono con un *Kyrie eleison*.

Questa litania si ripete nelle celebrazioni di tutte Ore Canoniche del giorno e non in quelle della vigilia, durante le quali la tradizione ha perpetuato una litania simile come forma ma dai contenuti differenti. La lunga litania d'intercessione costituisce, quindi, una parte variabile in un modulo fisso (cfr. 3.3., II parte). Essa è un canto cosmico: in ciascuna strofa, infatti, si prega per ogni manifestazione dell'esistenza, dagli alberi ai mari, tutto il creato vi partecipa cantando la lode di Dio. Il modulo si conclude con il canto *Enouti nai nan* e i fedeli rispondono con 12 *kyrie eleison* a gruppi di tre, accompagnati dai cimbali con la melodia tipica delle processioni delle icone, nello spazio sacro della chiesa, durante la Settimana Santa.

Il sacerdote di rango più elevato conferisce la benedizione finale, in arabo, recitata in monotono e l'intera assemblea dei fedeli conclude le preghiere con la recitazione del *Padre Nostro* in arabo (cfr. esempio video n. 13).

3.4.11. Modulo 11: *Aripamevi* o il "Canto del Buon ladrone"

Alle preghiere conclusive dell'Ora Sesta, si aggiunge il complesso momento rituale che ho identificato come modulo 11. Questo modulo si sviluppa intorno al canto *Aripamevi*, che costituisce un esempio di elemento "straordinario", poiché un canto che si esegue solo una volta l'anno e solo durante l'Ora Sesta del Venerdì Santo (cfr. esempio video n. 14). Inoltre questo canto permette di declinare, ancora una volta, le riflessioni sul plurilinguismo rituale e la sua relazione con la musica, poiché viene eseguito nelle quattro lingue rituali (copto, greco, arabo e italiano) con due

Il titolo è tratto dall'*incipit* in copto *Aripamevi*, in italiano *Ricordati di me*, che cita le parole del ladrone Demas inchiodato sulla Croce alla destra di Gesù. I Vangeli hanno tramandato la narrazione secondo cui il ladrone alla destra della croce riconobbe Gesù come Dio e gli disse: «Ricordati di me, Signore, quando entrerai nel tuo Regno» (Lc. 23, 42). In base a questa espressione, che testimonia la teantropicità di Gesù Cristo, la tradizione copta ha tramandato questo canto. L'*Aripamevi* è anche indicato col titolo “Canto del buon ladrone”, nome presente nel fascicolo in italiano in uso nelle chiese romane. Si tratta di un canto strutturato in tre versi, riportati in copto, in arabo e in greco scritto con l'alfabeto copto:

الساعة السادسة من يوم الجمعة	
 أمانة اللص اليمين	
ويبدأ الكاهن بقراءة « أمانة اللص اليميني » .. المرد يقوله المرتلون بعد كل ربع ..	
Δριπαμενὶ ὡ Παῦ : ακωνι̇θεν τεκμετοτρο.	Δριπαμενὶ ὡ Παοτρο : ακωνι̇θεν τεκμετοτρο.
Δριπαμενὶ ὡ Φνεθοταβ : ακωνι̇θεν τεκμετοτρο.	
أرى باميفقى أو باشويس أك شان إى خين تيك ميت أورو .	أذكرنى يارب متى جئت فى ملكوتك .
أرى باميفقى أو با أورو أك شان إى خين تيك ميت أورو .	أذكرنى يا ملكى متى جئت فى ملكوتك .
أرى باميفقى أو فى إثؤواب أك شان إى خين تيك ميت أورو .	أذكرنى يا قدوس متى جئت فى ملكوتك .
Ἰησc θητι μογκτρι̇ : εντη βασιλι̇α̇σογ : Ἰησc θητιμογ̇ α̇σι̇ : εντη βασιλι̇α̇σογ : Ἰησc θητιμογ̇ δεσποτα : εντη βασιλι̇α̇σογ .	
إمئيس ئيشى موكيرى . إنتى فاسيلاسو .	أذكرنى يارب متى جئت فى ملكوتك (+)
(+) المرد الذى يقال بعد الأرباع .	

La traslitterazione da copto da me effettuata è la seguente, accompagnata dalla traduzione in italiano presente nel fascicolo in uso presso le chiese romane:

Aripamevi o Beshois, akshani khi tekmetooro
Aripamevi o Beooro, akshani khi tekmetooro
Aripamevi o Beesueb, akshani khi tekmetooro.

Ricordati di me o Signore, quanto entrerai nel tuo regno
Ricordati di me o mio Dio, quanto entrerai nel tuo regno
Ricordati di me o Santo, quanto entrerai nel tuo regno.

La tradizione ha tramandato una variante del canto in greco, che difatto potrebbe essere precedente al testo in copto, in quanto le prime celebrazioni ad Alessandria furono in greco (cfr. 1.4., I parte). Questa variante presenta l'ordine dei versi mescolato rispetto a quello in copto. Riporto di seguito la mia traslitterazione in base al testo greco scritto in copto in uso presso la chiesa di San Giorgio Megalomartire e alla pronuncia durante il rito cui segue la traduzione in italiano. Si tenga presente che il greco pronunciato dai copti differisce dalla pronuncia bizantina, come evidenziato in relazione all'Inno trisagio (cfr 1.2.3., II parte):

Emnis siti muu-kirie, enti vasiileiasoo
Emnis siti muu-aghie, enti vasiileiasoo
Emnis siti muu-despota, enti vasiileiasoo.

Ricordati di me o Dio, quanto entrerai nel tuo regno
Ricordati di me o Santo, quanto entrerai nel tuo regno
Ricordati di me o Signore, quanto entrerai nel tuo regno.

Data la complessità di questo momento rituale, per condurre la mia analisi e comprendere cosa avvenga e quali siano i suoi risvolti simbolici schematizzo la sequenza delle esecuzioni che compongono il modulo 11 in diversi punti:

1) Esecuzione del canto in copto:

Aripamevi o Beshois, akshani khi tekmetooro
Aripamevi o Beooro, akshani khi tekmetooro
Aripamevi o Beesueb, akshani khi tekmetooro.

2) Seconda strofa dell'Inno trisagio in greco (cfr. paragrafo 1.2.3., II parte):

Ge agheios o Theòs agheios se sheroos, agheios athanatho ostavrotis imas eleison imas.

3) “Gloria al padre al figlio e la santo spirtio e ora e sempre e nei secoli dei secoli” in greco:

Doxa batri ke e Io ke agheio e pnevmati ke nin ke ai ke i stos eonas ton eonon amin.

4) Esecuzione del canto in greco:

Emnis siti muu-kirie enti vasiileiasoo

Emnis siti muu-aghie enti vasiileiasoo

Emnis siti muu-despota enti vasiileiasoo.

Questa prima parte è cantata secondo stessa melodia *ḥazāynī*.

Dopo aver eseguito i canti che ho identificato costituire i primi quattro momenti dell’*iter* rituale in corso, la celebrazione prosegue con una sezione responsoriale in cui si alterna a tropari eseguiti in stile recitativo dal Vescovo, l’esecuzione da parte del coro del Canto del Buon ladrone in arabo, I tropari recitati dal Vescovo in modo sono otto.

5) Il coro canta *Aripamevi* in arabo, con una melodia diversa dalla precedente ma sempre riconducibile alla melodia-tipo *ḥazāynī*. Questa melodia verrà usata anche per lo stesso canto in traduzione italiana.

6) Il Vescovo recita il primo tropario in arabo.

7) Il coro esegue il canto in arabo.

8) Il Vescovo recita il secondo tropario.

9) Il coro canta *Aripamevi* in italiano con la melodia adoperata per il canto in arabo, con una variante nel testo rispetto a quella riportata nel testo in uso in chiesa:

Ricordati di me o Dio nel tuo regno

Ricordati di me o Santo nel tuo regno

Ricordati di me o Signore nel tuo regno.

10) Il Vescovo introduce il terzo tropario.

11) Il coro risponde con il canto in arabo.

12) Il Vescovo aggiunge il quarto tropario.

13) Il coro esegue il canto in italiano.

14) Il Vescovo recita il quinto tropario.

15) Il coro esegue il canto in arabo.

16) Il Vescovo introduce il sesto tropario

Non hai visto il Cristo trasfigurato sul monte della Gloria del Padre ma l’hai visto steso sulla croce e immediatamente hai proclamato dicendo:

17) Il coro e l’intera assemblea cantano l’*Aripamevi*. A partire da questo momento non si ha più la narrazione rituale dell’azione del ladrone in croce che testimonia Gesù

come Dio, ma è la Chiesa intera che si identifica con il ladrone, chiedendo a Dio di ricordarsi di essa nel suo regno.

18) Il Vescovo riprende con il settimo tropario

19) Il coro e la chiesa rispondono in italiano eseguendo il canto in una versione ancora diversa da quella riportata nella traduzione all'inizio dell'analisi. A questo punto l'assemblea, che incarna la Chiesa, usa, infatti, il tempo presente:

Ricordati di me o Dio quanto **entri** nel tuo regno

Ricordati di me o Santo quanto **entri** nel tuo regno

Ricordati di me o Signore quanto **entri** nel tuo regno.

Con l'uso della forma verbale "entri", al tempo presente, nel tempo del rito, simbolicamente "l'Eterno Presente" di Dio entra nel "mondo" e tutta l'umanità supplica Dio di ricordarsi di Lui con le parole del ladrone.

19) Segue l'ultimo tropario in cui Cristo-Dio risponde al ladrone, alla chiesa e al mondo intero:

In verità in verità ti dico che oggi sarai con me in paradiso ed ereditai il mio regno. Il discepolo ha rinnegato [il testo qui si riferisce al tradimento di Giuda] e il ladro ha proclamato dicendo:

20) Il coro e i fedeli cantano per l'ultima volta il canto in arabo.

21) Seguono preghiere recitate in arabo dal Vescovo.

22) Coro risponde con il canto in italiano

23) Segue l'ultima preghiera recitata in arabo dal Vescovo che sintetizza la vicenda del "buon ladrone" Demas, chiedendo ulteriormente a Gesù Cristo, che «ha vinto la morte con la Sua morte», anticipando così le parole del canto *Christòs Anesti* (cfr. 3.6., II parte), di perdonare i peccati dei cristiani.

24) il coro chiude l'intenso momento rituale con l'espressione *Amen* cantata quattro: una in stile sillabico e tre volte in stile melismatico.

Così si conclude l'Ora Sesta e inizia senza soluzione di continuità l'Ora Nona.

Questo canto mostra con chiarezza l'uso rituale delle diverse lingue e gli adattamenti musicali: l'*Aripamevi*, in greco e in copto, cioè nelle lingue più antiche e maggiormente rivestite dell'aura di sacralità, è eseguito con la medesima melodia. Invece, le traduzioni in arabo e in italiano, sono eseguite entrambe con un'altra melodia, differente da quella usata per le altre due lingue. Questo fatto manifesta, seppure a distanza di secolo, il medesimo processo d'inglobamento di una lingua e l'innalzamento di questa a pieno titolo come lingua rituale. Entrambe le melodie, in quanto declinazioni della melodia-tipo *hazāynī* garantiscono al testo tradotto di essere pertinente al rito e

ritenuto perfettamente canonico. Questo conferma che è la musica a sancire la “trasformazione” di una traduzione in testo ritualmente connotato.

3.5. Ora Dodicesima del Venerdì Santo: la sepoltura del Cristo e il canto *Gholghòtha*

Tra le varie cerimonie che scandiscono l'anno liturgico emerge, per importanza rituale e per valore simbolico, l'inno *Gholghòtha*, cantato in lingua copta durante l'Ora Dodicesima del Venerdì Santo durante l'Ufficio della Sepoltura. Il rituale consiste nel richiudere l'icona della Deposizione in un panno di lino bianco. Prima di essere avvolta, l'icona, viene cosparsa di petali di rose, donate dai fedeli durante l'intera giornata del Venerdì Santo, chicchi di grano, spezie, oli ed essenze profumante. L'involucro rimane sigillato sull'altare fino al momento dell'annuncio della Resurrezione durante la veglia del Sabato (cfr. Burmester 1967: 286).

Questo inno, classificabile come parte straordinaria (cfr. 3.3., II parte) costituisce un *unicum* nell'ampio e complesso repertorio liturgico copto. Secondo la tradizione tramandata in Egitto, infatti, una parte della melodia risalirebbe ai riti per la sepoltura dei faraoni. Questo canto assolve, pertanto, a una fortissima funzione identitaria, ricollegando l'intero universo simbolico copto all'antichità faraonica e “riabilitando” i copti, piuttosto che come minoranza cristiana, come gli autentici “padroni di casa” dell'Egitto. L'importanza di questo inno è tale che viene insegnato a partire dall'età di sei anni.

Il canto è strutturato su due frasi melodiche e un inciso di collegamento “C” tra la frase B e la frase A.

Gholghotha



Trascrizione del documento sonoro da me registrato presso la chiesa di San Giorgio
Megalomartire, il Venerdì Santo del 2013

La frase A si sviluppa nell'ambito di una quarta e si ripete 10 volte nella prima strofa. Dal punto di vista simbolico attribuito dalla tradizione copta la frase A esprime il pianto e il dolore di Giuseppe di Arimatea e Nicodemo increduli nel seppellire il corpo morto del Creatore della Vita.

L'*ambitus* della frase B è una quinta giusta. Nella seconda strofa questa frase si ripete quattro volte in concomitanza con due momenti specifici della narrazione: 1) il momento in cui sulla croce il ladrone di destra "confessa" Gesù come Teantropo; 2) la risposta di Gesù «tu entrerai con me nel mio regno». Quindi, all'interno dell'Universo simbolico copto, la frase B marca il collegamento tra microcosmo umano e macrocosmo divino (cfr. Rizzuto 2017b).

3.6. La Resurrezione: il *Christòs Anesti*

Il canto della Pasqua è il *Christòs Anesti*, uno dei canti più importanti nelle chiese ortodosse e nella vita dei fedeli. Ritualmente, nella Chiesa copta, il *Christòs Anesti* è eseguito dopo l'annuncio della Resurrezione durante la veglia del Sabato Santo. In particolare il canto scandisce la solenne processione in cui i diaconi portano l'Icona della *Anàstasis* lungo tutte le navate della chiesa, "ricolmando", così lo spazio sacro, della *baraka* della Resurrezione.

Il testo poetico della preghiera tramandato nella Chiesa copta è in greco, identico a quello che si canta nella Chiesa bizantina. Nella Chiesa copta viene eseguito in greco e in arabo:

Χριστός ἀνέστη ἐκ νεκρῶν: θάνατῳ θάνατον: πάθῃς καὶ
 τις ἐν τῇς μνημασί ζωὴν χάρις αὐτοῦ.

المسيح قام من بين الأموات، بالموت داس الموت، والذين
 في القبور، أنعم لهم بالحياة الأبدية.

Δοξα Πατρὶ καὶ Υἱῷ καὶ Ἀγίῳ Πνεύματι: καὶ νῦν καὶ ἀὲ καὶ ἰς
 τὸς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.

المجد للآب والإبن والروح القدس، الآن وكل أوان وإلى دهر
 الدهور. آمين.

http://tasbeha.org/hymn_library/view/372?mid=9331

Nel testo sriportato si leggono due distici distribuiti su due colonne: nella colonna a destra si legge il testo il arabo, in quella a sinistra in greco scritto in copto, la cui traslitterazione in caratteri latini e la cui traduzione in italiano sono le seguenti:

Christòs anesti ek nekròn thanato thànaton patisas ke tis en tis emnìmasi zoìn charisàmenos.

Cristo è risorto dai morti, ha calpestato la morte con la morte e a chi giace nei sepolcri ha donato la vita.

Nel 2013 il *Christòs Anesti* è stato eseguito due volte in greco con due differenti melodie: la prima la melodia. La prima melodia, di cui riporto la trascrizione, è quella propriamente copta, la quale è costruita sulle formule che rimandano alla melodia-tipo *al-farāihī*, la melodia-tipo della *gioia*, eseguita con l'accompagnamento ritmico dei cimbali (cfr. esempio video n. 15).

Christos Anesti

$\text{♩} = 110$

Isolista

[Chri-] sto - sa -

u - ei e i

e - e ei e - shi e

ro - du a

(s) tha - ua

to - o -

a - a

a

to - [ho] ho on ba -

a - a - ha - a - ti -

se i shi

ti - ren

ti i ren mi

i ma - ti

ei ei ie i

zo - o i

i ple - e

[ui] se

$\text{♩} = 110$

(2/4)

[mi] [to]

etc.

trasposizione $\text{♩} = \frac{1}{8}$

Trascrizione del documento sonoro da me registrato presso la chiesa di San Giorgio Megalomartire,
Pasqua del 2013

La seconda melodia è definita da Burmester “melodia greca” (1967: 299). Questa seconda esecuzione non prevede l’accompagnamento ritmico dei cimbali.

Christòs Anesti non è solo l’*incipit* del canto che proclama la Resurrezione, è l’espressione con cui i fedeli si salutano sino all’Ascensione. L’uso quotidiano di questa formula espande, nei piani simbolico e spirituale, la benedizione ben oltre la celebrazione dei riti. Questa espressione è il fondamento della vita della Chiesa copta che ha resistito nei secoli. Essa è la certezza della Resurrezione per ogni credente che vive in Egitto e in diaspora, dove affronta dolori, problemi e il martirio del proprio popolo. *Christòs Anesti* è, per il credente, la gioia in questa vita e la certezza della gioia nella vita futura. Così la Pasqua, attraverso questo canto, illumina la vita dei copti, che nonostante i tragici eventi, con fiducia totale nella Resurrezione, trasmettono la propria tradizione musicale perpetuando così l’identità del popolo “millenario”.

CONCLUSIONI E PROSPETTIVE

Dalla mia indagine è anzitutto emerso che il canto liturgico, praticato sia nei riti sia nelle attività preparatorie alle celebrazioni, assolve un ruolo particolarmente funzionale a favorire la perpetuazione dell'identità comunitaria copta. Uno degli strumenti principali per mantenere, tramandare e custodire questa "egizianità" è inoltre la partecipazione alla vita della Chiesa. Questo avviene sia mediante la partecipazione ai riti sia grazie ad altre attività che la comunità svolge soprattutto tra le mura della chiesa: luogo percepito come estensione del proprio spazio domestico. In Italia la chiesa è anche lo spazio della condivisione, dove si parla e si ascolta la propria lingua e dove si stringono e rafforzano i legami sociali nel reciproco supporto. Lo spazio della chiesa è inclusivo e rassicurante, qui i bambini possono anche giocare, crescere, trascorrere del tempo con i coetanei con cui condividono diverse lingue. Questi stessi bambini sono tra i protagonisti dei riti: i maschietti, infatti, arrivano in chiesa con riverenza, chiedendo al sacerdote la benedizione per indossare l'abito con cui assolveranno al ruolo di chierichetto-cantore; le bambine, sin da piccolissime, si prodigano per aiutare le più piccole nei momenti rituali. La chiesa, pertanto, è lo spazio della crescita *come copti*. Queste dinamiche sono in atto sia in Egitto, dove i copti sono minoranza, sia nei paesi della diaspora dove essi sono "minoranza della minoranza".

Dal primo abbozzo del mio progetto di ricerca avevo contemplato di prendere in esame la comunità copto-ortodossa di Roma. Sono tuttavia sempre stata consapevole che sarebbe stato auspicabile un periodo d'indagine in Egitto al fine di effettuare gli opportuni confronti. Le note vicende legate all'instabilità politica e agli atti terroristici hanno però reso impossibile questa trasferta: il rischio non era tanto costituito dalla permanenza in Egitto (ho trascorso diversi periodi della mia vita a studiare l'arabo in Paesi arabi anche dopo la rivoluzione del 2011), quanto recarsi proprio fra i copti, vivere "dentro" una comunità che era stata specificamente presa di mira dalla violenza terroristica. Questo "impedimento" si è rivelato però per certi aspetti proficuo, stimolandomi a scoprire uno dei modi attraverso cui le comunità della diaspora studiano i canti, grazie a vere e proprie lezioni disponibili in rete, appositamente preparate dai

maestri autorevoli riconosciuti come tali in Egitto e nel Mondo. Questa “scoperta” mi ha svelato la straordinaria potenzialità e l’efficacia di uno degli strumenti che la Chiesa centrale ha a disposizione per garantire un insegnamento canonico del canto liturgico alle comunità. Mi riferisco in particolare al sito *tasbeha.org* in cui sono disponibili non solo i testi in copto, arabo e inglese di quasi tutte le celebrazioni dell’anno liturgico copto, ma anche le registrazioni dei canti, in contesto e fuori contesto, eseguiti sia dal cantore solista sia dal coro. Questi strumenti sono di fondamentale importanza per l’apprendimento del canto ritenuto autentico. L’impossibilità di recarmi in Egitto ha favorito quindi inaspettatamente l’avvio di una linea di ricerca del tutto innovativa che, attraverso l’uso degli strumenti disponibili in rete, permette di comprendere dinamiche “invisibili” durante i riti ma strutturali per la formazione dei maestri di canto e per la trasmissione dei repertori liturgici in diaspora.

In questo lavoro è stata privilegiata l’analisi di alcune specifiche tematiche: il plurilinguismo rituale, la trasmissione del sapere liturgico-musicale nella diaspora romana e i riti della Settimana Santa. Si tratta di questioni che riguardano processi e repertori per la prima volta considerati sotto un profilo etnomusicologico e che avviano una nuova direzione d’indagine nelle comunità nate fuori dalla terra nel Nilo, alla luce di un quadro generale di riferimento esposto nella prima parte della tesi. L’insieme di questioni trattate nella seconda parte offrono spunti di riflessione che possono essere generalizzati anche al di fuori della comunità copta. A partire dai processi specifici analizzati nella chiesa di San Giorgio vengono difatti proposti alcuni temi centrali per gli studi sulle nuove comunità nate in diaspora, sia in Italia sia altrove.

In primo luogo si affronta la problematica delle lingue e dell’adattamento di queste nei nuovi contesti socioculturali. La riflessione sul plurilinguismo rituale copto e la sua relazione con la musica, entro il più generale quadro semantico in cui s’iscrive l’evento sonoro, potrebbe difatti fornire nuove chiavi di lettura anche rispetto ad altre comunità diasporiche, proprio perché la lingua è uno tra i principali vettori dell’identità storico-culturale. I copti conoscono bene, grazie alla loro peculiare vicenda storica, la dinamica d’inglobamento nel rito di una nuova lingua, attraverso un processo di adattamento musicale che la rende a pieno titolo lingua rituale.

Un altro tema rilevante è quello dello spazio, particolarmente pregnante per tutte le minoranze che spesso sono costrette ad adattarsi a luoghi non sempre

adeguati. Nel caso dei copti lo spazio sacro è stato plasmato affinché diventasse il luogo della trasmissione del sapere liturgico-musicale, sia attraverso l'assorbimento dei canti durante i riti, sia per mezzo delle lezioni di canto e della disposizione delle zone a esse adibite come luogo identitario istituzionale.

Un ulteriore aspetto che si presta a una generalizzazione, anche al di fuori del contesto in questa sede indagato, riguarda l'elaborazione del modello analitico del complesso rituale musicale della *Baskha*. Questo modello, basato sulla segmentazione del *continuum* sonoro in unità dotate di senso compiuto che ho chiamato "moduli", può difatti essere applicato ai sistemi musico-rituali di altre Chiese d'Oriente (bizantina, cattolica e ortodossa, slava e greca, e ancora armena, etiopica e eritrea, malankarese e malabarese ecc.) in cui il canto svolge analoga funzione centrale nello svolgimento dei riti. L'analisi di un rito, dal punto di vista linguistico e musicale, e le pratiche preparatorie alla sua realizzazione, possono difatti rappresentare un valido strumento di comprensione di dinamiche e processi che caratterizzano la perpetuazione dell'identità delle minoranze cristiane e la loro integrazione nei nuovi contesti diasporici.

Un'applicazione estesa di questo criterio d'analisi potrebbe permettere di dedurre un modello in riferimento a ogni contesto preso in esame, al fine di avviare un puntuale confronto fra cicli rituali. In quest'ottica sarebbe a esempio ipotizzabile lo studio comparativo delle strutture musico-rituali della Settimana Santa impiegate nelle diverse Chiese orientali presenti nella Capitale (per limitarsi a seguire una linea di ricerca già avviata dal gruppo di lavoro che opera presso l'Università di Roma "Tor Vergata"). L'indagine comparativa potrebbe inoltre essere ulteriormente estesa ad altri contesti territoriali (come la Sicilia, dove ho già effettuato primi rilevamenti). Attraverso questo tipo di segmentazione analitica un rito può anche rivelare la complessa articolazione delle dinamiche che si manifestano nei contesti della diaspora. Attraverso lo studio dei canti, dei valori simbolici a essi attribuiti, sia dal punto di vista verbale sia melodico, è possibile infatti comprendere un rito e gli adattamenti messi in atto dalla comunità nel nuovo contesto culturale. Per i copti, nella marcata attenzione al mantenimento della tradizione, questo aspetto è riscontrabile nell'introduzione dell'italiano.

INVENTARIO DEI RILEVAMENTI EFFETTUATI NEL CORSO DELL'INDAGINE

Ho effettuato i rilevamenti negli anni 2013, 2014, 2015 e 2016.

Le documentazioni audio-visuali riguardano sia la celebrazione dei riti sia le pratiche di trasmissione del sapere liturgico-musicale. Per quanto concerne quest'ultimo ambito di ricerca, l'indagine sul campo ha richiesto spesso l'osservazione senza l'ausilio di videocamera e registratore, come evidenziato nel capitolo 2 della seconda parte.

Tutta la documentazione audio-visuale è stata realizzata con l'uso di una telecamera JVC GZ-HM845. Le registrazioni audio costituiscono una sorta di “appunti sonori” realizzati con iphone 5 e 6 plus durante la celebrazione dei riti. Ho inoltre effettuato numerose interviste primariamente al Vescovo Anba Barnaba el-Soryany, ai sacerdoti *abūna* Thaoufilos, *abūna* Danyel e *abūna* Pola; ai maestri di canto Kerolos Haroun, Mina Awad, George Samwaeil; alle catechiste Teresa Michail e Irene Bassily e a numerosi fedeli, tra i quali Ayub Abdel Malek. Molte delle interviste sono state estemporanee, quando non avevo a disposizione strumenti per la registrazione (audio o video) ho provveduto sempre a prendere appunti per iscritto.

Rilevamento 1

Settimana Santa 2013 presso la chiesa di San Giorgio Megalomartire.
Documentazione audio-visuale e fotografica:

26 aprile	venerdì precedente la domenica delle Palme	ore 9 Liturgia di San Basilio
27 aprile	Sabato di Lazzaro	ore 15-18 Celebrazione delle ore Canoniche della vigilia della Domenica delle Palme
28 aprile	Domenica delle Palme	ore 8 Processione ore 9 Divina Liturgia ore 15-18 Rito della <i>Baskha</i> : Ore Sesta, Nona e Undicesima
29 aprile	Lunedì Santo	ore 9-12 <i>Baskha</i> : Ore Terza e Sesta

1 maggio	Mercoledì Santo	ore 12-13.30 <i>Baskha</i> : Ora nona
2 maggio	Giovedì Santo	ore 9 <i>Baskha</i> : Ora terza ore 14-16 Benedizione delle acque e Lavanda dei piedi 16-18 Divina Liturgia
3 maggio	Venerdì Santo	ore 9-18 <i>Baskha</i> : Ore Prima, Terza, Sesta, Nona, Undicesima e Dodicesima; Ufficio della Sepoltura del Cristo e cerimonia dei 412 <i>Kyrie eleison</i> ai quattro punti cardinali
3/4 maggio	Venerdì Santo (notte)	ore 21.30-5 Veglia della vigilia del Sabato Santo, Divina Liturgia, consumazione delle fave.
4/5 maggio	Pasqua	ore 21.30-5 Annuncio della Resurrezione e Divina Liturgia

Rilevamento 2

Settimana Santa 2014 presso la chiesa di San Giorgio Megalomartire. La documentazione della notte di Pasqua è stata effettuata presso la chiesa di Maria Vergine del monastero sito a Roma. Documentazione audio-visuale e fotografica:

12 aprile	Sabato di Lazzaro	ore 9 Liturgia di San Basilio
13 aprile	Domenica delle Palme	ore 8 Processione ore 9 Divina Liturgia ore 15-18 Rito della <i>Baskha</i> : Ore Sesta, Nona e Undicesima
17 aprile	Giovedì Santo	ore 7-14 <i>Baskha</i> celebrazione dell'Ora Prima, Terza e Sesta. ore 14-16 Benedizione delle acque e Lavanda dei piedi 16-18 Divina Liturgia
18 aprile	Venerdì Santo	ore 9-17 <i>Baskha</i> : Ore Prima, Terza, Sesta, Nona e Undicesima ore 17 (Ora Dodicesima) cerimonia della sepoltura di Gesù Cristo. ore 18 celebrazione dei 412

		<i>Kyrie Eleison</i> ai quattro punti cardinali.
19/20 aprile	Pasqua	Annuncio della Resurrezione e Divina Liturgia

Rilevamento 3

Venerdì Santo 2015 presso la chiesa di San Giorgio a Catania. Documentazione audio-visuale e fotografica:

10 aprile	Venerdì Santo	ore 9-17 <i>Baskha</i> : Ore Prima, Terza, Sesta, Nona e Undicesima ore 17 (Ora Dodicesima) cerimonia della sepoltura di Gesù Cristo. ore 18 celebrazione dei 412 <i>Kyrie Eleison</i> ai quattro punti cardinali.
-----------	---------------	--

Rilevamento 4

Settimana Santa 2016 presso le chiese di Roma. Documentazione audio-visuale e fotografica:

24 aprile chiesa di San Giorgio Megalomartire	Domenica delle Palme	ore 8 Processione ore 9 Divina Liturgia ore 15-18 Rito della <i>Baskha</i> : Ore Sesta, Nona e Undicesima
27 aprile chiesa di San Mina Megalomartire	Mercoledì Santo	Ore 9-13.30 <i>Baskha</i> : Ore Terza, Sesta e Nona
28 aprile chiesa dell'Apostolo Marco	Giovedì Santo	ore 7-14 <i>Baskha</i> celebrazione dell'Ora Prima, Terza e Sesta. ore 14-16 Benedizione delle acque e Lavanda dei piedi 16-18 Divina Liturgia
29 aprile chiesa di San Giorgio Megalomartire	Venerdì Santo	ore 9-17 <i>Baskha</i> : Ore Prima, Terza, Sesta, Nona e Undicesima

		ore 17 (Ora Dodicesima) cerimonia della sepoltura di Gesù Cristo. ore 18 celebrazione dei 412 <i>Kyrie Eleison</i> ai quattro punti cardinali.
30 aprile/1 maggio chiesa di San Giorgio Megalomartire	Pasqua	Annuncio della Resurrezione e Divina Liturgia

Rilevamento 5

Mese del Kyahk 2014. Documentazione audio-visuale e fotografica realizzata presso la chiesa di San Giorgio Megalomartire:

4 gennaio	Ultimo sabato del mese del Kyahk	Liturgia di San Basilio
5 gennaio	Ultima domenica del mese del Kyahk	Liturgia di San Basilio

Rilevamento 6

Natale 2014. Documentazione audio-visuale e fotografica realizzata presso chiesa della Vergine Maria del monastero di Roma:

6/7 gennaio	Natale	ore 22 celebrazione notturna della Divina Liturgia di San Gregorio
-------------	--------	--

Rilevamento 7

Mese del Kyahk 2015. Documentazione audio-visuale e fotografica prodotta presso la chiesa di San Giorgio Megalomartire:

18 dicembre	<i>Tashea al-Kyahk</i>	Ore 15-19.30
-------------	------------------------	--------------

Rilevamento 8

Natale 2015. Documentazione audio-visuale e fotografica prodotta presso la chiesa di San Giorgio Megalomartire:

6/7 gennaio	Natale	ore 22 celebrazione notturna
-------------	--------	------------------------------

		della Divina Liturgia di San Gregorio
--	--	---------------------------------------

Rilevamento 9

Teofania 2015. Documentazione audio-visuale e fotografica prodotta presso la chiesa di San Giorgio Megalomartire:

18 gennaio	Teofania	ore 22 Benedizione delle acque e celebrazione notturna della Divina Liturgia di San Gregorio
------------	----------	--

Rilevamento 10

Grande Quaresima 2015. Documentazione audio-visuale e fotografica effettuata presso la chiesa di San Giorgio Megalomartire:

13 marzo	Venerdi di quaresima	ore 9 Divina Liturgia di San Basilio
22 marzo	Domenica di quaresima	ore 9 Divina Liturgia di San Basilio
28 marzo	Ultimo sabato di quaresima	ore 9 rito dell' <i>Andīl</i> (celebrazione della consacrazione dell'olio santo) e Divina Liturgia

Rilevamento 11

Pentecoste 2015. Documentazione audio-visuale e fotografica effettuata presso la chiesa di San Giorgio Megalomartire:

31 maggio	Pentecoste	Divina Liturgia
-----------	------------	-----------------

Rilevamento 12

Trasmissione del sapere liturgico-musicale presso la chiesa di San Giorgio Megalomartire. Ho osservato le lezioni di canto delle classi “elementari” e “medie” con assiduità da febbraio a giugno 2015. Durante questi mesi ho più volte intervistato i maestri di canto Kerolos Haroun, Mina Awad e George Samwaeil. In misura minore ho osservato le lezioni della “classe dell’asilo”. Ho inoltre integrato la documentazione con una successiva osservazione nel febbraio del 2016.

Alcune di queste lezioni sono state videoregistrate:

7, 14, 21, 28 marzo 2015	Lezioni di canto della “classe delle elementari”	Studio dell’inno <i>Gholghòtha</i>
7, 14, 21, 28 marzo 2015	Lezioni di canto della	Studio dell’inno

	“classe delle medie”	<i>Gholghòtha</i>
--	----------------------	-------------------

20 febbraio 2016	Lezione di canto “classe delle elementari”	Studio dell’Inno trisagio
20 febbraio 2016	Lezione di canto “classe del’asilo”	Studio dell’Inno trisagio

Rilevamento 13

Ho osservato numerose lezioni di catechismo rivolte a bambini di età differenti. Ogni sessione è introdotta da una riunione in cui i bambini allievi di tutte le classi (fino a 10 anni) studiano, guidati dalle catechiste, il repertorio dei *taranīm*. In questo contesto, a differenza che nelle lezioni di canto, la presenza delle bambine è elevata.

ELENCO DEI FILMATI ALLEGATI

- 1) *Thok te ti gom*: voci femminili e testo traslitterato con alfabeto arabo proiettato sui monitor.
- 2) Cantillazione del Vangelo in italiano.
- 3) Canto del Salmo 150.
- 4) Modulo 1: Vecchio Testamento.
- 5) Modulo 2: *Thok te ti gom* Ora Sesta.
- 6) Modulo 3: *Tai shori*.
- 7) Modulo 4: Introduzione alla lettura dell'Epistola di Paolo.
- 8) Modulo 5: Primo tropario Ora Sesta.
- 9) Modulo 6: *O monoghenis e Trisaghion*.
- 10) Modulo 7: Salmo di Davide.
- 11) Modulo 8: *Ke eberto* introduzione e cantillazione del Vangelo.
- 12) Modulo 9: *Khen evran*.
- 13) Modulo 10: Litania di intercessione.
- 14) Modulo 11: *Aripamevi*.
- 15) *Cristòs Anesti*.

BIBLIOGRAFIA

1. TESTI

ABDELSAYED, John Paul

2014 *Heaven on Earth*, in Lois M. Farag (ed.), *The Coptic Christian Heritage. History, Faith, and Culture*, Routledge, pp. 143-159.

ARMANIOS, Febe

2014 *The Ottoman Period (1517-1798) Beyond Persecution or Tolerance*, in Lois M. Farag (ed.), *The Coptic Christian Heritage: History, Faith and Culture*, Routledge, London – New York, pp. 54-70.

ATIYA, Aziz S.

1991 (ed.) *The Coptic Encyclopedia*, Macmillan Publishing Company, New York – Toronto.

ATTIA, Maged

1995 *Coptic Orthodox Church of Australia 1969-1994*, Coptic Orthodox Publication and Translation, Sydney.

AYAD, Mariam

2016 (ed.) *Studies in Coptic Culture, Transmission and Interaction*, AUC Press, New York.

BADET, Luis

1898 *Chants Liturgiques des Coptes, notés et mis en ordre par Le Père Louis Badet, S.J. [Première] Partie Office de la Sainte Messe, Chants du Peuple et du Diacre*, Collège de la Sainte Famille, Petit Séminaire Copte, Le Caire.

BARTÓK, Bela

1955 *Scritti sulla musica popolare*, Bollati Boringhieri, Torino.

BLACKING, John

- 1996 *Com'è musicale l'uomo?*, Ricordi-Lim, Milano (edizione originale *How musical is man?*, University of Washinton Press, Seattle – London 1973).
- BLIN, Jules
- 1888 *Chantes liturgiques des Coptes*, Imprimerie Nationale, Le Caire.
- BONANZINGA, Sergio
- 1993 *Forme sonore e spazio simbolico. Tradizioni musicali in Sicilia*, Archivio delle tradizioni popolari siciliane, vol.31/32, Folkstudio, Palermo.
- BORSAI, Ilona
- 1968 *Mélodies traditionnelles et leur importance dans la recherche de l'ancienne musique pharaonique*, Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae, n. 10, pp. 69-90.
- 1970-1971 *Caractéristiques générales du chant de la messe copte*, in «Studia Orientalia Christiana», Brepols, Turnout (BELGIUM), vol. 14, pp. 413-442.
- 1972 *Le tropaire byzantin “O Monogenés” dans la pratique du chant copte*, in «Studia Musicologica Accademiae Scientiarum Hungaricae», Budapest, t. 14, fasc. 1/4, pp. 329-354.
- BURIS, Stilianos
- 2014 (a cura di) *“La mia preghiera come incenso dinanzi a te”. Il libro delle Ore e delle Lodi*, Testimonianza ortodossa, Bologna.
- BULTER, Alfred Joshua
- 1884 *The Ancient Coptic Churches of Egypt*, Clarendon Press, Oxford.
- BURMESTER KHS, Oswald Hugh Ewart
- 1933; 1935-39 *Le Lectionnaire de la Semaine Sante. Texte copte édité avec traduction française, d'après le manuscrit ADD. 5997 du British Museum*, collection “Patrologia Orientalis”, t. XXIV, fasc. 2 e t. XXV fasc. 2, Brepols, Turnout (BELGIUM), pp. 169-294 e pp. 175-485.
- 1967 *The Egyptian or Coptic Church. A Detailed Description of Her Liturgical Services and the Rites and Ceremonies Observed in the Administration of Her Sacraments*, Institut française d'archéologie

- orientale, Le Caire.
- BUZI, Paola
- 2006 *L'Oriente cristiano-3. Il Cristianesimo copto. Egitto, Etiopia, Nubia. Storia, letteratura e arte*, ESD, Bologna.
- CAMPANINI, Massimo
- 2006 *Storia del Medio Oriente: 1798-2006*, Il Mulino, Bologna.
- 2014 *Storia del Medio Oriente Contemporaneo*, Il Mulino, Bologna.
- CANNUYER, Christian
- 2001 *Coptic Egypt. The Christians of the Nile*, Harry N. Abrams, INC. Publishers, New York.
- CAPUANI, Massimo
- 1999 *Egitto copto*, Jaca Book, Milano.
- CARAGIULI, Alessandra
- 2013 *L'islam metropolitano*, EDUP, Roma.
- CARCIONE, Filippo
- 1998 *Le Chiese d'Oriente. Identità, patrimonio, e quadro storico generale*, San Paolo, Milano.
- CASTLES, Stephen – MILLER, Mark J.
- 2013 *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*, Guilford Press, New York.
- CERIBAŠIĆ, Naila – HASKELL, Erica
- 2006 (eds.) *Shared Musics and Minority Identities: Papers from the Third Meeting of the Study Group "Music and Minorities" of the International Council for Traditional Music (ICTM)*, Roč: Institute of Ethnology and Folklore Research – Cultural – Artistic Society "Istarski željezničar", Zagabria.
- COHEN, Robin
- 1997 *Global Diasporas. An introduction*, UCL Press, London.
- DEL TON, Giuseppe
- 1964 (a cura di) *Eusebio di Cesarea: Storia ecclesiastica e i martiri della Palestina*, Desclée – Editori Pontifici, Roma – Parigi – Tournay.
- DISOTEO, Maurizio
- 2013 *Musica e intercultura*, Franco Angeli, Milano.

DISOTEO, Maurizio – RITTER, Barbara – TASSELLI, Maria Silvia

2001 *Musiche, culture, identità. Prospettive interculturali dell'educazione musicale*, Franco Angeli, Milano.

DUPOUX, Jules

1903-1904 *Les Chants de la messe*, in «La Tribune de Saint - Gervais», Parigi.

EL-KHAWAGA, Dina

1991 *Le renouveau copte actuel: raisons d'émergence et modes de fonctionnement*, in *Modernisation et nouvelles formes de mobilisation sociale*, vol. I, Égypte – Brésil (1970-1989), CEDEJ – Égypte – Soudan, Le Caire.

2012 *The Laity at the Heart of the Coptic Clerical Reform*, in Nelly van Doorn - Harder and Kari Vogt (eds.), *Between Desert and City, the Coptic Orthodox Church Today*, Wipf and Stock Publishers, Eugene Oregon (USA), pp. 142-166.

ELLI, Alberto

2003 *Storia della Chiesa Copta*, Vol. 2, The Franciscan Centre of Christian Oriental Studies – Franciscan Printing Press (co-editor), Cairo – Jerusalem.

EVDOKIMOV, Pavel

1981 *L'Ortodossia*, EDB, Bologna.

FABIETTI, Ugo

2013 *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*, Carocci, Roma.

FACCI, Serena

1997 *Capre, flauti e re: musica e confronto culturale a scuola*, EDT, Torino (in collaborazione con Annarita Colaianni ed Erasmo Treglia).

FARAG, Lois M.

2014 (ed.) *The Coptic Christian Heritage: History, Faith and Culture*, Routledge, London – New York.

FRITH, Simon

1996 *Music and Identity*, in Stuart Hall e Paul du Gay (eds.), *Questions of cultural identity*, Georgetown University, Georgetown, pp. 108-127.

GABRA, Gawdat

2008 *Historical Dictionary of the Coptic Church*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham – Maryland e Toronto – Plymouth.

2014 (ed.) *Coptic Civilization. Two Thousand Years of Christianity in Egypt*, AUC Press, Cairo – New York.

GABRY THIENPONT, Séverine

2009 *Processus et enjeux de la patrimonialisation de la musique copte*, in «Égypte/Monde arabe», III série, n. 5-6, CEDEJ, Le Caire, pp. 132-158.

2010 *L'enregistrement des chants coptes. Vers une fossilisation du répertoire ?* in «Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen» n. 4, pp. 67-82.

2010b *Musique et images coptes, un patrimoine en évolution*, in «Religions et Histoire» n. 31, pp. 40-47.

2013 *Tarānīm et madīḥ. Chants liturgiques coptes ou chansons populaires égyptiennes?*, in «Cahiers Rémois de Musicologie» n. 7, pp. 87-99.

GAIRDNER, William Henry Temple

1930 *Oriental Hymn Tunes: Egyptian and Syrian, Collected and Noted*, Society for Promoting Christian Knowledge, London.

GAMIL, Habib

2014 *Rito della Settimana Santa. Ṣalawat usbū'a al-ālām*, Chiesa di S. Maria Vergine, Patriarcato copto ortodosso, diocesi di Torino.

GHARIB, George – TONIOLO, Ermanno M. – GAMBERO, Luigi – DI NOLA, Gerardo

1991 (a cura di) *Padri e altri autori orientali (Testi mariani del primo millennio. Vol. 4)*, Città Nuova, Roma.

GHUBRIYAL, Kamil Ibrahim

1918 *Al-Tawqi'at al-Musiqiyah li-Maraddat al-Kanisah al-Murqusiyah*, Cairo.

GIANNATTASIO, Francesco

2010 *Suono e spazio: alcune osservazioni introduttive*, in Giuriati Giuriati e Laura Tedeschini Lalli (a cura di), *Spazi sonori della musica*, L'Epos, Palermo.

GILLESPIE, John

- 1978 *Coptic chant: a Survey of Past Research and Projection for the Future*, in Robert McLachen Wilson (ed.), *The Future of Coptic studies*, Brill, Leiden, pp. 227-245.

GIURIATI, Giovanni e TEDESCHINI LALLI, Laura

- 2010 (a cura di) *Spazi sonori della musica*, L'Epos, Palermo.

GOSSMANN, Peter

- 2002 *Christliche Architektur in Ägypten*, Brill, Leiden.

GRAF, George

- 1948-1949 *Der kirchliche Gesang nach Abu Ishaq al - Mu'Taman b. Ibn Al'Assal*, in «Bulletin de la société d'archéologie copte» 13, pp. 161-178.

GRINEVALD, Paul - Marie

- 2014 *Guillaume - André Villoteau: (1759-1839) - Ethnomusicographe de l'Égypte*, L'Harmattan, Paris.

GUIRGUIS, Laure

- 2012 *Les coptes d'Égypte. Violences communautaires et transformations politiques (2005-2012)*, Karthala, Paris.

HAE-KYUNG, Um

- 2005 (ed.) *Diasporas and Interculturalism in Asian Performing Arts*, RoutledgeCurzon, (Ilias Asian Studies Series) London – New York.

HAMILTON, Alastair

- 2006 *The Copts and the West, 1439-1822: The European Discovery of the Egyptian Church*, Oxford University Press, Oxford.

HANNA, Maged S. R.

- 2014 *The Pre-Modern Period (1798-1952). The Age of Citizanship and Reform*, in Lois M. Farag (ed.), *The Coptic Christian Heritage: History, Faith and Culture*, Routledge, London – New York, pp. 71-86.

HASAN, Sana S.

- 2003 *Christians versus Muslims in Modern Egypt: The Century-Long Struggle for Coptic Equality*, Oxford University Press, New York.

HICKMANN, Hans

- 1951 *Le tambourin rectangulaire du nouvel empire*, in *Annales du Service*

- des Antiquités de l'Egypte*, tomo LXI, pp. 335-372, Le Caire.
- 1952 *Quelques observations sur la musique liturgique des Coptes d'Egypte*, in Mons. Higinio Anglès (a cura di), *Atti del Congresso internazionale di musica sacra organizzato dal Pontificio istituto di musica sacra e dalla Commissione di musica sacra per l'anno santo, Roma, 25-30 maggio 1950*, Éditions Desclée de Brouwer (con la collaborazione della Commissione di Musica Sacra per l'Anno Santo e il Pontificio Istituto di Musica Sacra), Tournai.
- 1953 *Quelques considérations sur la danse et la musique de danse dans l'Egypte Pharaonique*, Cahiers d'Histoire Egyptienne, série V, fasc. 2-3 (Juin).
- 1961 *Musikgeschichte in Bildern: Ägypten*, vol. II: Musik des Altertums, VEB Breitkopf & Härtel (Deutscher Verlag für Musik), Leipzig.
- KIRCHER, Athanasius
- 1643 *De Ecclesiae Coptae in Lingua Ægyptiaca restituta*, Apud Ludovicum Grignanum, Roma.
- KRITZ, Mary M. – LIM LEAN, Lim – ZLOTNIK, Hania
- 1992 *International Migration Systems: a Global Approach*, Clarendon Press, Oxford.
- KUHN, Magdalena
- 2011 *Koptische liturgische Melodien. Die Relation zwischen Text und Musik in der Koptischen Psalmodia*, Orientalia Lovaniensia Analecta 197, Uitgeverij Peeters, Leuven, Paris, Walpole, MA.
- 2014 *Coptic Music Culture. Tradition - Structure and Variation*, in Gawdat Gabra (ed.), *Coptic Civilization. Two Thousand Years of Christianity in Egypt*, AUC Press, Cairo - NewYork, pp. 67-77.
- 2016 *Transmission of Coptic Music from the Past to the Future*, in Mariam Ayad (ed.), *Studies in Coptic Culture, Transmission and Interaction*, AUC Press, New York, pp. 185-198.
- LEVY, Kennet and TROELSGÅRD, Christian
- 2001 *Byzantine Chant*, in *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Macmillan, London, vol. 1, pp. 734-756 (*ad vocem*).

LEYDI, Roberto

1991 *L'altra musica*, Giunti - Ricordi, Firenze.

LINGAS, Alexander

2004 *Musica e liturgia nelle tradizioni ortodosse*, in Jean-Jacques Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della Musica. Storia della musica europea*, vol. IV, Giulio Einaudi editore, Torino, pp. 68-93.

MACCHIARELLA, Ignazio

2010 *Invenzioni d'identità*, in «Portales», vol. 11, pp. 144-150.

MACIOTI, Maria Immacolata – PUGLIESE, Enrico

2010 *L'esperienza migratoria. Immigrati e rifugiati in Italia*, Laterza Roma – Bari.

MAURICE, Martin

2012 *The Renewal in Context: 1960-1990*, in Nelly van Doorn - Harder and Kari Vogt (eds.), *Between Desert and City, the Coptic Orthodox Church Today*, Wipf and Stock Publishers, Eugene, Oregon (USA), pp. 15-21.

MAYEUR-JAOUEN, Catherine

2012 *The Coptic Mouleds: Evolution of the Traditional Pilgrimages*, in Nelly van Doorn-Harder and Kari Vogt (eds.), *Between Desert and City, the Coptic Orthodox Church Today*, Wipf and Stock Publishers, Eugene, Oregon (USA), pp. 212-229.

MCCARTHY, Marie

1999 *Passing it on: The Transmission of Music in Irish Culture*, Cork University Press, Cork.

MENARD, René

1952 *La musique copte problème insoluble?*, in «Les Cahiers Coptes», n. 1, pp. 35-40.

1983 *Egitto. B: Il canto copto*, in *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, “Il lessico”, vol. 2, UTET, Torino, pp. 106-109, *ad vocem* [trad. italiana di Carlo Mosso].

MERRIAM, Alan P.

2000 *Antropologia della musica*, Sellerio, Palermo (edizione originale *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston

- (USA), 1964.
- MIKHAIL, MAGED S. A.
- 2014 *The Early Islamic Period (641-1517). From the Arab Conquest through Mamlūk Rule*, in Lois M. Farag (ed.), *The Coptic Christian Heritage: History, Faith and Culture*, Routledge, London – New York, pp. 40-53.
- MION, Giuliano
- 2016 *La lingua araba*, Carocci Editore, Roma.
- MOFTAH, Ragheb
- 1975 *The History of Recording Coptic Hymns in the 19th and 20th century* [translated by Shenouda Mamdouh], in «*El-Keraza Magazine*», Cairo.
- 1992 *Ma'allem Mikhā'il Girgis al-Batānūnī Bey*, in *Musique Arabe: Le Congrès du Caire de 1932*, CEDEJ, Le Caire 1992, pp. 371-373.
- MOFTAH, Ragheb – TOTH, Margit – ROY, Martha
- 1991 *Music, Coptic*, in Aziz S. Atiya (ed.), *The Coptic Encyclopedia*, vol. 8, Macmillan Publishing Company, New York – Toronto, pp. 1715-1744 (*ad vocem*).
- 1998 *The Coptic Orthodox Liturgy of St. Basil with Complete Musical Transcription*, The American University in Cairo Press, Cairo.
- MOFTAH, Ragheb – ROY, Martha
- 1991 *Cantors, their Role and Musical Training*, in Aziz S. Atiya (ed.), *The Coptic Encyclopedia*, vol. 8, Macmillan Publishing Company, New York – Toronto, pp. 1736-1738 (*ad vocem*).
- MOUSSA, Helene
- 2016 *Coptic Icons, Expression of Social Agency and Coptic Identity*, in Mariam Ayad (ed.), *Studies in Coptic Culture, Transmission and Interaction*, AUC Press, New York, pp. 155-172.
- MUYSKEN, Pieter
- 2000 *Bilingual Speech: A typology of Code-mixing*, Cambridge University Press, Cambridge.
- NAGUIB, Saphinas-Amal
- 2012 *The Era of Martyrs: Texts and Context of Religious Memory*, in Nelly van Doorn - Harder and Kari Vogt (eds.), *Between Desert and*

City, the Coptic Orthodox Church Today, Wipf and Stock Publishers, Eugene, Oregon (USA), pp. 121-141.

NEWLANDSMITH, Ernest

1929-1933 MS *The Music of the Mass as sung in the Coptic Church*, Cairo, Library of Congress, Londra, Ragheb Moftah Collection, Music, Box 1.

1931 *The Ancient Music of the Coptic Church*, Pamphlet of lecture delivered at the Oxford University Church, May 21.

1932 *Music of the Orient: Recent Discoveries in Egypt*, in «The Musical Standard», maggio, giugno e luglio, pp. 146; 161-162; 184-185.

NICOLOTTI, Andrea

2002 (a cura di) *Il santo messale. Liturgia di San Basilio*, Patriarcato Copto Ortodosso – Diocesi di Torino, Torino-Roma.

2013 *Forme di partecipazione alla liturgia eucaristica nel rito copto*, in Luigi Girardi (a cura di), *Liturgia e partecipazione. Forme del coinvolgimento rituale*, Il Messaggero, Padova, pp. 223-267.

ORLANDI, Tito

1968 *Storia della Chiesa di Alessandria*, vol. I, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano.

1970 *Storia della Chiesa di Alessandria*, vol. II, Istituto Editoriale Cisalpino, Milano.

PANNACINI Cecilia – GONZALES DIAZ Javier

2006 *Religione e immigrazione a Torino, un'indagine antropologica*, Laboratorio delle Religioni, «I Quaderni», n. 2.

PÉRIER, Jean-Baptiste

1922 *Jean, fils d'Abou Zakkārya, surnommé Ibn Sabā'. La perle précieuse traitant de science ecclésiastique*, Paris.

PIATTI, Mario

1993 *Progettare l'educazione musicale*, Cappelli, Bologna.

POPOVIC, Alexandre – VEISTEIN, Gilles

2007 (sous la direction de) (1996), *Les Vois d'Allah*, Fayard, Paris.

RAMNARINE, Tina K.

2007 *Introduction*, in *Ethnomusicology Forum, Musical Performance in the*

Diaspora, Volume 16, Issue 1, pp. 1-17.

RAMZY, Carolyn Magdy

- 2014 *Music. Performing Coptic Expressive Culture*, in Lois M. Farag (ed.), *The Coptic Christian Heritage: History, Faith and Culture*, Routledge, London – New York, pp. 160-176.

RAMZY, Carolyn

- 2016 *Autotuned Belonging: Coptic Popular Song and the Politics of Neo-Pentecostal Pedagogy*, in «Ethnomusicology», vol. 60, n. 3, pp. 234-258.

REISS, Wolfram

- 1998 *Erneuerung in der Koptisch – Orthodoxen Kirche: die Geschichte der koptisch – orthodoxen Sonntagsschulbewegung und die Aufnahme ihrer Reformansätze in den Erneuerungsbewegungen der Koptisch – Orthodoxen Kirche der Gegenwart*, Lit Verlag, Hamburg.

REMOTTI, Francesco

- 2001 *Contro l'identità*, Laterza, Roma – Bari.

REYES, Adelaida

- 1999 *Songs of the Caged, Songs of the Free. Music and the Vietnamese Refugee Experience*, Temple University Press, Philadelphia.
- 2001 *Music, Migration and Minorities: Reciprocal Relation*, in Svanibor Pettan, Adelaida Reyes and Maša Komavec (eds.), *Music and Minorities* (Proceedings of the I International Meeting of International Council for Traditional Music, ICTM: Study Group “Music and Minorities”, Ljubljana, Slovenia, June 25-30, 2000), pp. 37-46.

RIGO, Antonio

- 1993 *I Padri Esicasti. L'Amore per la quiete. L'esicasmo bizantino tra il XIII e il XV secolo*, Edizioni Qiqajon, Magnano.

RIZZUTO, Maria

- 2015 *Prima ricognizione sulle “liturgie musicali” delle chiese ortodosse in Sicilia*, in «Archivio Antropologico Mediterraneo», anno XXVII, n. 17 (2), pp.139-154.
- 2017 *Due canti liturgici in diaspora. L'Inno trisagio nella chiesa copto-ortodossa di San Giorgio Megalomartire a Roma e l'Inno cherubico*

- nella chiesa russa di Sant'Alessandro a Palermo*, in Fulvia Caruso e Vinicio Ongini (a cura di), *Scuola, migrazioni e pluralismo religioso*, Tau Editrice, Todi, pp. 203-213.
- 2017b *Coptic Liturgical Chant in Italy. The Hymns Thok te ti gom and Gholghotha*, in Ivan Moody and Maria Takala-Roszczenko (eds.) *Proceedings of the Sixth International Conference on Orthodox Church Music. University of Eastern Finland, Joensuu, Finland 8-14 June 2015*, The International Society of Orthodox Church Music, pp. 493-500.
- 2017c «*Se il chicco di grano caduto in terra non muore, rimane solo; se invece muore, produce molto frutto*» (Gv 12, 24): *il canto liturgico copto protagonista vincente della storia d'Egitto*, in Nadia Amendola e Giacomo Sciommeri (a cura di), *Conflitti II. Arte, Musica, Pensiero, Società*, UniversItalia, Roma.
- ROBERTSON WILSON, Marian
- 1991 *Melody, Its Relation to different Languages*, in Aziz S. Atiya (ed.), *The Coptic Encyclopedia*, vol. 8, Macmillan Publishing Company, New York – Toronto, pp. 1730-1731 (*ad vocem*).
- 2001 *Coptic Church Music*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Macmillan, London, vol.6, pp. 411-417 (*ad vocem*).
- RODRIGUEZ MANRIQUE, Marisol
- 2008 *La musique comme valeur sociale et symbole identitaire. L'exemple d'une communauté afro - anglaise en Colombie (Île de Providence)*, L'Harmattan, Paris.
- ROY, Martha
- 2002 *The Coptic Orthodox Church and its Music*, in *Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 6, *The Middle East*, Routledge, New York – London, pp. 219-224.
- SAAD, Michael Saad

- 2014a *The Modern Period (1952-2011). An Era of Trials, Tribulations and Triumphs*, in Lois M. Farag (ed.), *The Coptic Christian Heritage. History, Faith, and Culture*, Routledge, pp. 87-102.
- 2014b *Coptic Civilization in the Diaspora*, in Gawdat Gabra (ed.), *Coptic Civilization Two Thousand Years of Christianity in Egypt*, AUC Press, Cairo – New York, pp. 285-296.
- SADIE, Stanley
2001 (ed.) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Macmillan, London.
- SEDRA, Paul
1999 *Class Cleavages and Ethnic conflicts: Coptic Christian Communities in modern Egyptian Politics*, in Islam and Christian-Muslim Relations, vol.10, n. 2, pp. 219-235.
- SHARKEY, Heather J.
2008 *American Evangelicals in Egypt: Missionary Encounters in an Age of Empire*, Princeton University Press, Princeton.
- SORCE KELLER, Marcello
2003 *La rappresentazione e l'affermazione dell'identità nelle musiche tradizionali e nelle musiche occidentali*, in *Enciclopedia della Musica*, Einaudi, vol. V, pp. 1116-1139.
- STENE, Nora
1997a *Becoming a Copt: the Integration of Coptic Children into the Church Community*, in Nelly van Doorn - Harder and Kari Vogt (eds.), *Between Desert and City, the Coptic Orthodox Church Today*, Wipf and Stock Publishers, Eugene, Oregon (USA), pp. 190-211.
- 1997b *Into the Lands of Immigration*, in Nelly van Doorn - Harder and Kari Vogt (eds.), *Between Desert and City, the Coptic Orthodox Church Today*, Wipf and Stock Publishers, Eugene, Oregon (USA), pp. 254-264.
- 1998 *Multiple Choice? Language - Usage and the Transmission of Religious Tradition in the Coptic Orthodox Community* in London, «British Journal of Religious Education», vol. 20, n. 2, pp. 90-101.

- 2002 *The Challenge of the Diaspora as reflected in a Coptic Sunday School*, in «Journal of Christian Studies», vol. 54, n. 1-2, pp. 77-90.
- STERN, Ludvig
- 1880 *Koptische Grammatik*, Weigel, Leipzig.
- STOKES, Martin
- 1994 *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Berg Publishers, Oxford - New York.
- TORALLAS TOVAR, Sophia
- 2001 *Gramática de Copto Sahídico*, Manuales y Anejos de «Emérta», n. 43, Consejo Superior de Investigaciones Científica, Madrid.
- THEODORE HALL, Patrick
- 1996 *Traditional Egyptian Christianity: A History of the Coptic Orthodox Church*, Fisher Park Press, Greensboro (North Carolina, USA).
- VAN DOORN-HARDER, Nelly
- 2014 *The Coptic Church Today*, in Gawdat Gabra (ed.), *Coptic Civilization. Two Thousand Years of Christianity in Egypt*, AUC Press, Cairo – New York, pp. 261-272.
- VAN DOORN-HARDER, Nelly – VOGT, Kari
- 2012 *Between Desert and City, the Coptic Orthodox Church Today*, Wipf and Stock Publishers, Eugene, Oregon (USA).
- VAN NISPEN TOT SEVENAER, Christiaan
- 2012 *Changes in Relations between Copts and Muslims (1952-1994) in the Light of the Historical Experience*, in Nelly van Doorn - Harder and Kari Vogt (eds.), *Between Desert and City, the Coptic Orthodox Church Today*, Wipf and Stock Publishers, Eugene, Oregon (USA), pp. 22-34.
- VECCIA VAGLIERI, Laura
- 2002 *Grammatica teorico-pratica della lingua araba*, voll. I e II, Istituto per l'Oriente, Roma.
- VERTOVEC, Steven – COHEN, Robin
- 1999 (eds.) *Migration, Diasporas and Transnationalism*, Edward Elgar Publishing, series "The international Library of Studies on Migration", Cheltenham (UK).
- VIAUD, Gérard

- 1978 *La Liturgie des Coptes d'Égypte*, Librairie d'Amérique e d'Orient, Paris.
- VILLECOURT, Luis
- 1926 (édité par) *Livre de la lampe de ténèbres et de l'exposition (lumineuse) du service (de l'église)*, par Abu'l-Barakat connu sous le nom d'Ibn Kabar [?-1324], texte arabe édité et traduit par Dom Louis Villecourt, avec le concours de Eugène Tisserant et Gaston Wiet, collection "Patrologia Orientalis", vol. 20/4, n. 99, Brepols, Turnout (BELGIUM).
- VILLOTEAU, Guillaume-André
- 1909 [1910] *De l'état actuel de l'art musical en Egypte. Relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*, in *Description de l'Égypte* (vol. XIV, cap. V), première édition: État Moderne I, 1, Imprimerie Nationale, Paris; deuxième édition: Panckouocke, Paris 1926.
- VIVIAN, Ibrahim
- 2011 *The Copts of Egypt: Challenges of Modernisation and Identity*, Tauris Publishers, London – New York.
- VOGT, Kari
- 2012 *The Coptic Practice of the Jesus Payer: a Tradition Revived*, in Nelly van Doorn - Harder and Kari Vogt (eds.), *Between Desert and City, the Coptic Orthodox Church Today*, Wipf and Stock Publishers, Eugene, Oregon, (USA), pp. 111-120.
- WADE, Bonnie C.
- 2004 *Thinking Musically: Experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford University Press, Oxford.
- WELLESZ, Egon
- 1991 *La musica delle chiese Orientali, La musica copta*, in *Storia della Musica*, Feltrinelli - Garzanti, vol. 2, pp. 50-52, (ed. or. *The New Oxford History of Music*, 1954).
- YOUSSEF, Youhanna Nessim

- 2014 *Coptic Church History*, in Gawdat Gabra (ed.), *Coptic Civilization. Two Thousand Years of Christianity in Egypt*, AUC Press, Cairo – New York, pp. 19-34.
- 2014b *Liturgy in the Coptic Church*, in Gawdat Gabra (ed.), *Coptic Civilization. Two Thousand Years of Christianity in Egypt*, AUC Press, Cairo – New York, pp. 55-65.
- ZACCARIA, Paola
- 2004 *Studi sulla diaspora*, in *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma, pp. 455-463.
- ZAKRZEWSKA, Ewa D.
- 2014 *The Coptic Language*, in Gawdat Gabra (ed.), *Coptic Civilization. Two Thousand Years of Christianity in Egypt*, AUC Press, Cairo – New York, pp. 79-89.

2. LIBRI LITURGICI

- 1921 *Kitāb al-Baskhat al Muqaddasah* [*Libro della Santa Pasqua*], al-Qāhirah [Il Cairo].
- 1920 *Kitāb Dallāl wa Tartīb Ġum‘at al-Alām wa ‘Id al-Fish al Maġīd*, [pubblicato in inglese con il titolo di *Guide and Order of the Week of the Sufferings and Glorious Feast of the Pascha*], al-Qāhirah [Il Cairo].
- 1936 *Kitāb ul-Quddāsaāt ath-Thalāthat* [*Libro delle tre Anafore*], al-Qāhirah [Il Cairo].

SITOGRAFIA

Questa parte della tesi è divisa in due sezioni: la prima presenta alcuni titoli di testi e gli indirizzi internet cui ho fatto riferimento per la loro consultazione; la seconda riporta l'elenco in ordine numerico dei siti di riferimento generale.

1. TESTI

ALBAIR, Gamal Mikhail

2005 *Recent History of Coptic Hymns*, http://www.copticheritage.org/studies/recent_history_of_coptic_hymns

BALBIS, Aurelio

2006 *Cenni Storici sulla Chiesa Copta Ortodossa di Alessandria*,
http://www.coptiortodossiroma.info/libri/cenni_storici_balbis.pdf

CROOM, Philip

2007 *Ragheb Mofteh and Coptic Music*, in Library of Congress, Music Division, Performing Art Encyclopedia, Online text,
<https://www.loc.gov/item/ih.200182364/>

GABRY-THIENPONT, Séverine – GUIRGUIS, Laure

2013 *Émotions religieuse online: pratiques contemporaines du tarānīm dans le monde copte*, in Etude et analyses n. 29, Institut Religioscope,
http://www.religion.info/wp-content/uploads/2013/09/2013_09_Gabry_Guirguis.pdf

GILLESPIE, John

1964-1967 *The Egyptian Copts and Their Music*,
https://tasbeha.org/content/articles/dl/The_Egyptian_Copts_And_Their_Music-John-Gillespie.pdf

KYRILLOS, George

Coptic Hymnody Its Spirituality and Tunes,
<http://www.davidensemble.com/english/book.htm>

MIRRI, Boutros Ghali

1991 *Clerical College*, in Aziz S. Atiya (ed.), *The Coptic Encyclopedia*, vol. 2, Cleremont Coptic Encyclopedia (*ad vocem*),

<http://ccdl.libraries.claremont.edu/cdm/singleitem/collection/cce/id/479/rec/1>

MOFTAH, Laurence – CROOM, Philip

2007 *Ragheb Mofteh and coptic Music*, in Library of Congress, Music Division, Performing Art Encyclopedia, Online Text,
<https://www.loc.gov/item/ihas.200182364/>

RAMZY, Carolyn

2006 *Taratil: Songs of Praise and Musical Discourse of Nostalgia among Coptic Immigrants in Toronto Canada*, The Florida State University, Tallahassee, Florida,
<http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A180364>

2009 *A Musical Inheritance: Coptic Cantors and an Orally Transmitted Tradition*, in Library of Congress, Music Division, Performing Art Encyclopedia, Online Text,
<https://www.loc.gov/item/ihas.200155645/>
Notating coptic Music: A Brief Historical Survey, in Library of Congress, Music Division, Performing Art Encyclopedia, Online Text,
<https://www.loc.gov/item/ihas.200155974/>

ROBERTSON-WILSON, Marian

2008 *Survey of Twentieth-Century Studies of coptic Music*, in Library of Congress, Music Division, Performing Art Encyclopedia, Online Text,
<https://www.loc.gov/item/ihas.200155642/>

TADROS, Émile

2004 *Contribution a l'Étude des l'alphabets vocaliques e des syllabes dans la pratique liturgique copte*,
https://www.musicologie.org/publire/tadros_01.html

2. RIFERIMENTI GENERALI

1) CHIESE COPTE NEL MONDO, <http://directory.nihov.org/>

2) CHRISTIAN YOUTH CHANNEL,

<https://www.youtube.com/channel/UCGvHqFLowTlubXfis39tA1Q>

- 3) CLAREMONT COLLEGES DIGITAL LIBRARY,
<http://ccdlib.libraries.claremont.edu/cdm/search/searchterm/coptic/order/nosort>
- 4) COPTIC HYMNS CLASS,
<https://www.youtube.com/channel/UCMcBj6sRt5K6Zj14ptoBD2A>
- 5) COPTIC MUSIC WEB Site, <http://www.coptic.org/music/>
<http://directory.nihov.org/>
- 6) LIBRARY OF CONGRESS, <https://www.loc.gov/>
- 7) PATRIARCATO COPTO-ORTODOSSO, diocesi di Torino con sede episcopale a Roma
<http://www.coptiortodossiroma.it/>
- 8) TASBEHA.ORG, www.tasbeha.org
- 9) THE HERITAGE OF THE COPTIC ORTHODOX CHURCH, http://www.copticheritage.org/studies/recent_history_of_coptic_hymns
- 10) TRIO ANIMATION STUDIO, <https://www.facebook.com/Trio-Animation-Studio>
- 11) VESCOVADO PER LA GIOVENTÙ, <http://youthbishopric.com/>