

L'OPERA POETICA DI GIULIO VARIBOBBA

Italo Fortino

Università della Calabria
Facoltà di Lettere e Filosofia
Cosenza

CDU 891.983.09

Studio

Accettato per la pubblicazione il 21 maggio 1986.

Gjella e Shën Mëris Virgjër fu pubblicata a Roma da Giulio Varibobba nel 1762 ed è la prima opera poetica degli Albanesi di Calabria. Il poemetto, scritto nella parlata di S. Giorgio Albanese (Cs), si compone di tre parti: 1. *L'introduzione*, formata di due brani in prosa, con i quali l'autore esprime le motivazioni che lo hanno spinto a comporre l'opera; 2. *La narrazione*, che rappresenta l'ossatura portante del poemetto e si ispira alla narrazione biblica sulla vita di Maria intimamente legata a quella del Figlio; 3. *I canti*, in parte inseriti nella narrazione e in parte posti in appendice. Il Varibobba in quest'opera riesce a rendere concreti argomenti peraltro elevati ed astratti. La verità teologica, sempre cristallina nella sostanza, si veste dei panni popolari ed è calata nell'umano attraverso il filtro della mentalità popolare.

II. L'opera poetica

1. L'introduzione

Giulio Varibobba diede alle stampe nel 1762 a Roma l'opera poetica *Gjella e Shën Mëris Virgjër* (La vita di S. Maria Vergine), un poemetto lirico, scritto interamente nella parlata di S. Giorgio Albanese, in onore della Maddona e per diletto spirituale dei fedeli.

E' la prima opera poetica di ampio respiro creata in lingua albanese che tesse le lodi della Vergine. Consapevole di ciò l'autore appare sorpreso come proprio lui, che mai in precedenza aveva composto poesie in questa lingua, sia investito quasi per miracolo di quest'alta missione.

Nelle due prose introduttive all'opera: *Oj e ndermja Rrexhin* (O Regina onorata) e *Oj ti çë dhjvasën* (O tu che leggi), rinveniamo molti elementi che ci chiariscono genesi, sviluppo e finalità del poemetto.¹

Del Varibobba non sono pervenute a noi altre opere, anche se in gioventù si era cimentato in composizioni poetiche profane, come egli

¹ Un'esposizione analitica di queste due prose è stata fatta da Giuseppe Gradilone, *Le due prose premesse dal Varibobba alla sua opera* in „Altri studi di letteratura albanese”, Roma 1974, pp. 273-281.

stesso ci ricorda² nonché in opere in prosa, sempre di agromento religioso, come ci attesta Alfonso Chinigò.³ La sua precedente esperienza letteraria dissipa ogni possibile taccia di improvvisazione poetica e corrobora il giudizio del De Rada che, pur tra le aspre critiche, non seppe trattenersi dal definirlo „*poeta nato*”.⁴ Il frutto che egli offre alla Vergine è certamente „*acerbo, invernale e selvatico*,”⁵ non può reggere nel confronto con alti maturi e gustosi, ma come prima opera di ampio respiro, che si avvale di una lingua non usa a trattare temi spirituali e dottrinali, può trovare larga comprensione.

Nel sottolineare la novità ed unicità dell'opera nell'area albanese, con la convinzione che questa lingua ancora „*incolta, povera e aspra*”⁶ entri per la prima volta in cieli per effondere il suo canto, ci induce a credere che ignorasse o che sottovalutasse le traduzioni e brevi composizioni poetiche degli Albanesi di Sicilia⁷ e che un numero di scrittori ancora maggiore in Albania aveva già provato l'esperienza letteraria e si era posto l'arduo problema della lingua.⁸

Ma ci vorrà ancora circa un secolo perché il campe letterario albanese rompa l'isolamento ed avvii quel processo di osmosi assente in passato.⁹ D'altra parte è del tutto comprensibile la preoccupazione linguistica che assilla il Variboba, consapevole di dovere utilizzare, per temi complessi ed elevati, uno strumento rimasto a livello di gergo quotidiano. Non doveva, però, egli ignorare il patrimonio tradizionale di canti popolari sia profani — canti lirici monostrofici e rapsodie — sia religiosi, quali soprattutto le cosiddette *kalimere* (poesia narrativa di soggetto religioso),

² Nella prima prosa *Oj e ndërmja Rrexhin* (p. 62) egli afferma: „*U mba mend se kur isha djalë dhjavasa rrima gjith shortëshit, e bëra puru llatin por vjershe, o për të qeshër o për të qëlltër dhun*” — „ricordo che in gioventù lessi versi di tutti i generi e composti anche in italiano dei versi o per ridere o per burla.”

³ *Sappiamo finora che Variboba è solo contore della „Vita della Madonna”, ma dall'anno scorso mi è capitato un manoscritto contenente panegirici, scritti in italiano in onore di S. Giorgio, di Maria e di altri Santi cantali nella „Vita”. Il manoscritto non porta nome di autore, ma il Varibobba è ritenuto per tale, del resto possiamo crederlo dalla lettura apprendoci lo scrittore nativo di Mbusati e il libro scritto nel 1746, credo quando ancora il poeta nostro si trovava nel proprio paese. Se nella „Vita” lo ravvisiamo cantore popolare, in quest'altro lavoro ci si rivela dotto e alente oratore, e nondimeno assai divoto alla Vergine*, A. Chinigò, Appendice all'*Arbri i ri*, Palermo 1887, pp. IV-V.

⁴ Girolamo De Rada, *Antologia Albanese*, Napoli 1896, p. 59, n. 1.

⁵ Cfr. la prosa *Oj e ndërmja Rrexhin*, p. 61.

⁶ *Ibidem*, p. 61.

⁷ Ci riferiamo agli scrittori Luca Matranga (1567-1619), Nicola Figlia (1691-1769) e Nicola Brancati (1675-1741). Per questi cfr. Giuseppe Schirò *Storia della letteratura albanese*, Milano 1959, pp. 76-78, 101-102.

⁸ Ricordiamo solo Gjon Buzuku (1555), Pietro Budi (1566-1623), Pietro Bogdani (— 1689), Franco Bardhi (1606-1643). Per questi cfr. *Historia e letërsisë shqiptare*, Tirana, 1983, pp. 30-41.

⁹ A proposito dei primi secoli (XVI-XVIII) il Koliqi afferma: „*L'opera degli scrittori di questi centri, si sviluppa e decade senza che l'uno conosca gli scritti dell'altro. Giacuno iniziava per proprio conto una frazione di storia letteraria, ignorando del tutto i precedenti analoghi conati, spesso anche quelli avvenuti nel medesimo centro letterario e nella stessa epoca*”, Ernesto Koliqi, *Le nuove correnti della letteratura albanese*, in „Saggi di Letteratura Albanese”, Firenze 1972, p. 216.

cui accenna nella stessa introduzione, ma gli dovevano apparire una base troppo limitata per dare ossigeno sufficiente ad un'opera più organica; e in ogni caso era al corrente dei tentativi di trascrizione di alcuni fonemi tipici dell'albanese.¹⁰

Utilizzerà la parlata del suo paese perché possa essere compreso dalla gente, ma, tenendo poco conto del purismo della lingua, eccederà negli italianismi sia per le esigenze della terminologia teologica, sia anche per necessità metriche.¹¹

Egli risponde ad un imperativo divino che vuole l'esaltazione di Maria in tutte le lingue della terra, ad un'esigenza dei fedeli che amano il canto spirituale¹² e all'opportunità di sublimazione dei moti del suo animo nel momento triste dell'esilio in Roma.¹³ Nella Capitale dalla fine del 1761, quando partì per l'esilio, al maggio 1762, data della prima lettera di approvazione dell'opera da parte di Tommaso Masaracchi¹⁴ compose probabilmente la struttura narrativa dell'opera, interpolando un buon numero di canti composti precedentemente a S. Giorgio.¹⁵ La sua fatica sarebbe abbondantemente ricompensata — egli dice — se dovesse essere accettata se non agli Albanesi, esperti nell'arte dell'ironia, almeno alla Madonna, in considerazione della obiettiva difficoltà di comporre con abilità in una lingua che per la prima volta si inoltra nel sentiero della poesia e perché in essa sono contenuti i principi della fede cristiana.¹⁶ Il suo scetticismo per il successo dell'opera tra il popolo, più volte avanzato con tono ora umoristico, ora ironico, sarà smentito dalla storia:

¹⁰ Nella prosa *Oj ti që dhjvasën* (p. 64) il Varibobba scrive: „*Se të mos lidhesh ndë të dhjvasurit bën të dish, se stambaturi nëng'kish', gramatun arbërisht (8) e vū ān shtrëmbër, mëngu kish' (θ) e vū efen shtrëmbër si e sheh'*” = „per non incorrere in difficoltà nella lettura, ti avverto che il tipografo non aveva la lettera albanese (8) ed ha adottato la *a* capovolta; non aveva neanche (θ) e ha usato la *e* capovolta come puoi notare.”

¹¹ Su questo argomento cfr. Italo Costante Fortino, *I prestiti italiani in Giulio Varibobba*, estratto da „Lidhja-Unione”, Cosenza 1983, n. 9.

¹² L'autore sul frontespizio dell'opera (p. 58) dichiara di scrivere » *për ndër t'asaj Rrexhin e për spas të atire dhivotrave, që së duam të këndonjën kënk namurije, ma duan të thën kënk spirituall* « = »in onore \di quella Regina e per godimento di quei devoti, che non vogliono cantare canzoni d'amore, ma vogliono recitare canti spirituali.«

¹³ Nella prosa *Oj ti që dhjvasën* (p. 64) scrive: » *Atje In' Zot më beri e njoha se ish' vullundata e tij jo të llamëndonesh dhistinut, si bënëjën grāt, o t'e kesh'me ata që qen'kauz', pëse dish' propju Zotin ashtu për të mirët tim, ma t'i këndonj të Sh. Mëris, që atje më se gjetk më pat kūr e pruvïdhenxje* « = »Ivi (a Roma) Nostro Signore mi ha fatto conoscere che era sua volontà non di rivolgermi contro il destino, come fanno le donne, né di risentirmi contro coloro che erano stati la causa, perché questi erano i disegni di Nostro Signore per il mio bene, ma di innalzare un canto a S. Maria, che là più che altrove mi ha prodigato cure e provvidenze.«

¹⁴ Cfr. *Imprimatur*, p. 67.

¹⁵ Cfr. nota n. 18 a p. 17

¹⁶ Nella prosa *Oj ti që dhjvasën* (p. 64) l'autore scrive: » *Bëra penxier se këto rrima kan' t'i pëlqenjën në mos t' Arbëreshet, që së dīn jatër art më mīr mose të qellnjën dhūn, allminu Sh. Mëris për di mutive: pse është një kënk ndë një gjuh' që për sã dī u nëng kã stambatur edhe ndonj'rrim' spirituall e puru pse, mbrënda ndë ktë kart, është edhe dhotrina e Krishtit* « = » ho pensato che questi versi se non saranno graditi agli Albanesi, che altro non sanno se non canzonare, lo saranno almeno a S. Maria per due motivi: perché è un canto in una lingua in cui — per quanto sappia — non è stato scritto alcun verso di argomento religioso e perché in questa composizione è contenuta la dottrina di Cristo.«

l'opera sarà accolta dalle comunità albanesi di Calabria e i suoi canti, entrati nelle funzioni paraliturgiche, saranno gelosamente custoditi dalla memoria collettiva.¹⁷ Egli seppe cogliere la domanda che veniva dalla gente e riflettere la realtà culturale popolare, volle offrire uno strumento adatto di preghiera e lo modellò sulla matrice del patrimonio poetico tradizionale italo-albanese — la canzone, la kalimera, il canto lirico monostrofico¹⁸ — e su molti tipi di versi italiani.¹⁹

Le due prose sono di agevole e piacevole lettura, danno luce alla personalità dell'autore e all'intera opera, chiariscono motivazioni e intenzioni, inquadrano una realtà che ci aiuta a comprendere gli atteggiamenti e le scelte di chi in essa opera.

Una vena di gradevole umorismo serpeggia all'interno dello scritto che ci evidenzia la personalità robusta dell'autore, non scevro da una singolarità di carattere se non da fantismo, il quale pur nella sua travagliata esperienza missionaria, ricca di conflitti, non si è lasciato inaridire le potenzialità interiori, né troppo toccare dalle passioni e dai risentimenti. Mentre molti speravano di neutralizzarlo con l'esilio per indurlo a tacere, egli continuò imperturbato nella sua investitura di apostolo, lesse nei fatti umani con gli occhi della Provvidenza e al posto di inveire contro gli avversari, come è costume degli uomini, sublimò una triste esperienza umana in canto spirituale, anche se non poté del tutto cancellare dalla mente il comportamento talvolta malizioso di molti suoi compaesani.

L'elemento spirituale, già in queste due prose introduttive, si intreccia di continuo con l'elemento umano e preannunzia la caratteristica dominante della sua poesia. Fermo nei principi di fervida fede, l'autore vuole arrivare al popolo, utilizza un veicolo comunicativo di facile accessibilità e cala nell'umano un discorso teologico, altrimenti astratto e di

¹⁷ Alfonso Chinigò nel 1887 ci testimonia questo successo *«In ogni solennità, nelle nostre Colonie di là e di qua del Crati, si cantano i versi di lui. Nella settimana santa il „Lamento della Vergine presso la Croce” spezza il cuore, e nel Natale gli „Inni” e la „Ninna-Nanna” ce lo fanno esultare. Venita a Mbusati il dì di S. Giorgio e ascoltate il canto dedicato a questo santo per rimeditare D. Giulio che ci dimostra la malvagità di Diocleziano contro i Cristiani con la descrizione di una tempesta, nella quale egli riesce insuperabile»*, Appendice all'Arbri i rri, op. cit., p. V. Cfr. anche la testimonianza del De Rada in *Antologia albanese*, op. cit., p. 59, nota 1.

Sulla sopravvivenza dei suoi canti presso le comunità albanesi di oggi cfr. Giuseppe Ferrari, *Kaljimere*, Castrovillari 1964; Antonio Bellusci, *Canti sacri*, S. Constantino Albanese 1971; le riviste *Risveglio-Zgjimi*, Cosenza, 1963, n. 1-2, pp. 3-7; 1964, n. 1-2, p. 20; 1965, n. 1-3, pp. 12-13; *Katundi ynë*, Civita 1974, n. 14, pp. 4, 6.

¹⁸ Giuseppe Gradilone, *Il canto lirico monostrofico nelle comunità albanesi di Calabria*, in *Studi di letteratura albanese*, Roma 1960, pp. 233-247.

¹⁹ Sempre in *Oj ti që dhjavesën* (p. 64) leggiamo: *«Disha pëstaj të këndonja jo mbë një shor' vjershi, ma mbë gjithë ata vjershi që u gjegja se këndonen Rrom'ndë Dhotrinët, se ata që duan të këndonjën, të kënd vjershin e kangjelit, të kalimerës, të vjershevet që shtien natën, e shumë vjershe puru iëritsh»* «Non ho voluto, poi, adottare solo un tipo di metro poetico, ma tutti quei ritmi che ho sentito cantare a Roma nella Dotrina, perché chi desidera cantare possa disporre del ritmo della canzone, dell'ode, dei canti che si eseguono di notte e di molti altri motivi anche italiani.»

debole incidenza. La realtà paesana glislarà costantemente presente sia riflessa nella lingua, sia nelle coloriture folcloristiche che spesso si affacciano nell'opera.

2. La narrazione

L'opera di Varibobba si può dividere, per contenuto e forma, in due parti fondamentali: la narrazione e le interpolazioni di canti, ivi compresa la Dottrina cristiana. Si individua tale distinzione solo per comodità di esposizione, senza nulla sottrarre all'unità generale del poemetto, che trova nella prassi catechetica il punto di congiunzione tra esposizione della Rivelazione cristiana, esaltazione, attraverso il canto, delle verità divine e codificazione ecclesiastica di esse, intercalate con equilibrato dosaggio proprio sulla base di una tradizionale metodologia pedagogica da lungo tempo adottata presso le comunità albanesi di rito greco.

D'altra parte tale prassi riflette i momenti salienti celebrativi del ciclo dell'anno liturgico ed assume nel poemetto il tono corale di una comunità in cammino. Sembra intravedere non la voce di un singolo individuo, pur essendo essa presente in qualità di guida, ma dell'intera assemblea ecclesiale che si personifica in avvenimenti lontani, ma vivi e palpitanti nel presente. L'azione, così, viene calata nella realtà paesana, nello scenario popolare di S. Giorgio, di cui prende le coloriture tipiche e gli elementi tradizionali, rivissuti nella mente dell'autore con particolare trasporto e pienamente valorizzati per l'innesto in essi di un messaggio che, pur rimanendo elevato, assume una veste più umana e adeguata alle capacità recettive della comunità. Lo spirito popolare e presente non solo nel conto tradizionale — *kalimere e vjershë* — ma anche là dove si attenderebbe un discorso teologico sul mistero, nella narrazione di avvenimenti sovrumani e di verità che sovrastano la logica umana. La narrazione copre un arco di eventi che va dal concepimento di Maria alla sua morte ed assunzione, e pur concedendo largo spazio ai due avvenimenti più importanti della Rivelazione — Nascita e Morte di Cristo — non ci permette, però, di procedere ad una suddivisione del poemetto in due parti distinte — *Gjella e Shën Mëris Virgjër* (La vita di S. Maria Vergine) e *Gjella e Shën Bambinit* (La vita del S. Bambino) — come frettolosamente ha ritenuto il Librandi²⁰, perché il contenuto è incentrato nella figura di Maria che è sempre presente anche là dove il discorso è rivolto al Figlio.

Possiamo, invece, sulla base della struttura del poemetto, che presenta tre interpolazioni e un'appendice di canti, rilevate anche

²⁰ Vincenzo Librandi, *Grammatica albanese con le poesie rare del Varibobba*, I ed. Milano 1897, pp. 11, 127; II ed. Milano 1928, pp. 70, 246. Angelo Nociti (1832-1899) di Spezzano Albanese che nel 1877 aveva pronta un'edizione della *Gjella*, peraltro mai pubblicata, divideva l'opera in canti, per comodità del lettore. Il manoscritto del Nociti è oggi in possesso del Preside Prof. Giovanni Laviola, che ringraziamo per avercene concesso la consultazione.

tipograficamente nell'edizione del 1762, distinguere quattro parti così individuabili: 1) dal Concepimento di Maria alla Nascita di Cristo (vv. 1-524); 2) dalla Circoncisione alla Fuga in Egitto (vv. 2687-3118); 3) dal ritorno a Nazaret alla Crocifissione (vv. 3143-3574); 4) dalla Resurrezione all'Assunzione (vv. 3849-3980)²¹.

L'opera inizia con la classica invocazione, in questo caso a Maria, perché ispiri il „*verso nuovo*” (v. 2), quello introdotto dal Varibobba, da lui preso a prestito dalla letteratura meridionale ed italiana in genere. Infatti la parte narrativa si compone di quartine di ottonari con rima finale AB CB, armonizzati dalla medolia della rimamezzo al secondo verso AA e di due emistichi al terzo rispondenti tra loro CC. La rima va ad innestarsi così sull'ottonario della poesia popolare della tradizione italo-albanese nel rispetto anche delle sillabe lunghe e brevi²². L'esposizione rispetta in linea di massima la fonte biblica che fa da filo conduttore, ma non pochi altri elementi vengono ad aggiungersi, attinti in particolare dalla tradizione secolare che trae origine dai Vangeli apocrifi. Ci riferiamo a mo' d'esempio alle figure di Anna e Gioacchino, genitori di Maria (vv. 21-28), che in vecchiaia, dopo digiuni, preghiere e suppliche insistenti a Dio, vengono esauditi nel loro desiderio di avere una figlia, o alla dimora di Maria nel Tempio già da tre anni (vv. 33-36), ed infine ai sospetti sorti a Giuseppe nell'accorgersi che la sua sposa è misteriosamente incinta ed al suo conseguente rammarico (vv. 197-234) in seguito alla rivelazione della verità da parte dell'angelo.²³

Pur trattando temi noti, l'autore, non cade nell'aridità e nella ripetitività: il discorso s'intreccia in un agile dialogo tra l'autore, che personifica l'umanità stupita di fronte ad eventi così eccezionali, e Maria, operatrice del mistero dell'Incarnazione, che fa da tramite fra i disegni di Dio e l'Uomo. Inoltre, alla voce discorsiva dell'autore che introduce il lettore gradualmente nello scenario che vede svilupparsi azioni incalzanti ed avvincenti, seguono e si alternano tra i protagonisti dialoghi ora brevi ora lunghi che movimentano il racconto, gli danno vivacità e immediatezza, e rendono partecipe il lettore di fatti che toccano proprio lui come compartecipe dei destini umani.

Affiora spesso il tono didascalico, ma non si carica di pesantezza e pedanteria; esso s'innesta a volte sul discorso dei personaggi, a volte sul racconto portato avanti dall'autore. Maria, ad esempio, nel dialogo con Elisabetta (vv. 125-172), che rispecchia fedelmente la narrazione evangelica (Luca 1, 46), condanna la superbia ed esalta l'umiltà che rappresenta il egreto della salvezza. E l'autore, d'altra parte, non tralascia

²¹ Cfr. anche Giuseppe Ferrari, *Giulio Varibobba e la sua opera poetica albanese*, Bari s.d., pp. 50-73.

²² Sulla metrica albanese cfr. Michele Marchianò, *Canti popolari albanesi delle Colonie d'Italia*, Foggia 1908, pp. LIII-LIX; Dhimitër Shuteriqi, *Metrika shqipe*, Prishtina, 1972; Hysni Hoxha, *Struktura e vargut shqip*, Prishtina, 1973.

²³ M. Alfonso Di Nola (a cura di), *Vangeli apocrifi*, Lodi 1977, pp. 31-35, 37, 41, 63-67, 74.

di evidenziare la scelta di Cristo che nasce Bambino in una stalla senza i conforti dei potenti della terra (vv. 369-380). La prima parte del poemetto (vv. 1-524) può essere considerata un inno all'umiltà, in cui si racchiude l'essenza della virtù cristiana. Se il discorso sulla verginità di Maria (vv. 45-60), sottolineata volutamente dall'autore (vv. 123-220 e 401-408), intacca la legge naturale, il nuovo principio che emerge con potenza nella scelta dell'Incarnazione sconvolge la logica umana riproponendo sotto una luce nuova i secolari contrasti tra istinti umani e sublimazione divina. Il Varibobba, benché sia pienamente convinto dell'elevatezza dell'argomento, non rimane a livello teorico, né si allontana mai dalla realtà cui è diretto il discorso. Dall'ambiente paesano trae linfa, vitalità, coloritura e dà robustezza e corposità alle immagini. La verità teologica, sempre cristallina nella sostanza, si veste dei panni popolari ed è calata nell'umano attraverso il filtro della mentalità della gente che compone la comunità dei fedeli. La struttura del poemetto, che procede tra forma espositiva e forma dialogata, rendendo più agile ed accessibile il discorso, risponde meglio alle attese ed alla disposizione interiore del lettore. In questo quadro vanno impostati il periodare, la fraseologia e con una certa generosità anche la scelta lessicale. Alcune espressioni che possono indurre i critici a un giudizio rigoroso²⁴, in quest'ottica trovano la loro giustificazione e significato, come proiezione di un mondo culturale popolare fino allora inesplorato, in un'opera che tramite la forza creativa, fa proprio e lo rinvigorisce. Così gli anacronismi — S. Anna che fa celebrare messe per avere un figlio (vv. 25-28), o la Madonna che recita il rosario (v. 352) o che fa appello al Vangelo (v. 1485) — non sono affatto sviste dell'autore, ma una popolare forma espressiva che modifica il valore semantico dei termini.²⁵ Né diversa interpretazione si può attribuire alla forma di bestemmia posta sulla bocca di S. Giuseppe (v. 223) o al suo salto paragonato a quello del gallo (v. 447). Da parte del poeta non vi è alcuna intenzione di irriverenza, né rroza o infelice trovata, ma solo ricerca di espressività, capace di dare forza ed incisività al discorso ed alle immagini, così come è solito fare l'ingegno popolare. E in sintonia con il mistero dell'Incarnazione, la poesia del poemetto non disdegna di manifestarsi nei momenti di pratica laboriosità di Giuseppe che allestisce la culla, e di Maria che con cura prepara i pannolini e i vestitini recamati (vv. 317-324). La stessa incompressione umana per il mistero della maternità verginale unita ai comprensibili sospetti è bene riflessa nel soliloquio di Giuseppe (vv. 205-232), che furente non riesce a darsi pace, né potrà da sé spiegare come da una fonte si possa „*attingere acqua e fuoco*” (v. 228). Le evidenti contraddizioni dell'evento, le oscillazioni tra sospetto velato e certezza sulla fedeltà della donna, non riescono a indurre

²⁴ Girolamo De Rada, *Antologia albanese*, op. cit., p. 59 nota 1; *Fjamuri Arbërit*, 1885, n. 3 pp. II-III, n. 4 p. VII.

²⁵ Su quest'argomento cfr. lo studio di Giuseppe Schirò (junior), *Arte e lingua in Giulio Varibobba*, in „Rivista d'Albania”, Accademia d'Italia, Roma 1944, anno V, fasc. 1, pp. 24-40.

Giuseppe alla ricerca del vero, ma rivelano nel suo atteggiamento di fuga tutta la debolezza umana e la limitatezza delle capacità penetrative nella logica divina. Così come umano e concreto è il contegno di S. Giuseppe in ogni manifestazione, altrettanto umana e concreta ci appare la figura di Maria, che, dopo aver risposto affermativamente alla proposta divina, ne accetta tutte le conseguenze e non disdegna affatto di accollarsi il peso dei lavori più umili. Dichiarata la sua totale fedeltà di moglie allo sposo inquieto, la vediamo intenta ad accudire alle faccende domestiche, conforta Giuseppe nei momenti più difficili e con umiltà si adatta ad alloggiare in una stalla, che lei stessa pulisce per dare alla luce il Salvatore.

E là nella stalla, tra il freddo dell'inverno, attenuato solo dal tiepido calore del falò fumoso acceso da Giuseppe, il suo cuore palpita, soffre e poi gioisce nell'abbracciare, come mamma, il piccolo neonato indifeso. Nessuna illusione, nessun privilegio per essere madre di Dio, solo l'umiltà della consapevolezza che si estrinseca nel ruolo di madre, negli atteggiamenti più usuali di una qualsiasi donna del popolo che ha la sventura di partorire fuori casa. All'insegna della semplicità si svolge anche la scena dei pastori che accorrono alla stalla. Non del tutto consapevoli dell'accaduto, ma fiduciosi delle parole dell'angelo, si apprestano in fretta a partire, senza dimenticarsi di portare dei doni.

Essi sono ritratti dall'autore nel loro ambiente di campagna e come tali si affaccendano a gara a prendere con sé, come segno di affetto, i doni di cui dispongono: ricotte, capretti, agnellini, vitelli. Il dialogo tra i pastori scorre veloce e diventa più spontaneo e vivace quando i singoli personaggi si presentano con le loro tipicità individuali e con i propri nomi. La loro disponibilità, unita alla peculiare generosità dell'uomo agreste, non viene delusa; giunti alla stalla, dove giace il Bambino, lo ricolmano dei loro doni e manifestano la gioia del loro animo con Canti, danze ed il suono dei pifferi. La loro partecipazione non finisce qui, sentono di dovere informare tutto il paese del grande evento e, reso l'omaggio, si avviano per dare l'annuncio casa per casa.

Il Varibobba nelle sue descrizioni folcloristiche riflette con fedeltà le usanze e i tratti culturali del suo ambiente, rende vive le scene e accende l'animo del lettore con la carica di entusiasmo che traspare dalle parole dei singoli personaggi.

Pur riproponendo argomenti conosciuti e comuni nell'area culturale meridionale — ricordiamo brevemente che la stessa scena dei pastori era stata proposta anche da Nicolò Brancati in Sicilia²⁶ — tuttavia le immagini, ricche di particolare forza interiore, risultano spesso nuove, perché ritratte con le tinte della propria vena poetica. La ripetitività del tema non nuoce alla composizione, perché si riveste di nuova luce ed evidenza, anzi,

²⁶ Giuseppe Schirò (senior), *Canti sacri delle Colonie albanesi di Sicilia*, Napoli, 1907, pp. XII, 80-86; Demetrio Camarda, *Appendice al Saggio di grammatologia comparata*, Prato, 1868, pp. 180-184; Michele Marchianò, *Poesia sacre albanesi*, Napoli, 1908, pp. 40-53.

l'intensità dell'afflato poetico, tanto più pregevole quanto più riesce a dare anima ad argomenti già provati.

Dopo l'interruzione della prima e lunga interpolazione di canti, l'autore riprende la narrazione evangelica ricordando brevemente la Circoncisione e l'imposizione del nome al Figlio (vv. 2687-2706), che viene celebrato da Maria con un inno che ripropone i ritornelli della versificazione popolare (vv. 2707-2730). Un momento che suscita profonda sensazione e preannunzia il dramma futuro della Passione è la Presentazione al tempio, accompagnata dalla profezia del vecchio Simeone (vv. 2847-2886). Una nube oscura avvolge l'animo di Maria, cancella il gusto delle prime gioie e ricorda con spietato realismo il cammino che si prospetta doloroso. D'ora in poi ogni effusione di gioia sarà sempre velata dall'immagine del dolore, e nella mente di Maria si susseguono, come in un ritornello, le vicende future del tradimento, delle torture, dei chiodi e della morte. Il racconto tocca registri più gravi e trasforma l'atmosfera gaia in una più cupa e preoccupante.

Non tardano a farsi vivi i primi effetti, con la fuga in Egitto e l'orribile strage degli innocenti che rappresenta il primo sacrificio sulla via del Calvario. Questo cambiamento di tono sembra sconvolgere l'autore stesso che si mostra adirato col vegliardo Simeone per avere svelato il tremendo destino. Questi, nel difendersi dalle rimostranze dell'autore, aggrava ulteriormente l'atmosfera psicologica, additando a tutti i fedeli la via della sofferenza e del travaglio esistenziale come l'unica che porta alla salvezza.

Il cammino, lungo ed incerto, verso l'Egitto non è privo di riferimenti a racconti della tradizione popolare: le virtù medicamentose della pietra bagnata dalle gocce di latte di Maria (vv. 3035-3038); l'incontro con il buon ladrone²⁷ che risparmia Gesù e fa l'elemosina a Maria (vv. 3039-3058); l'albera che ha pietà pelegri e scuote i suoi frutti (vv. 3059-3062). La narrazione, arricchita da queste graziose vicende, diventa più familiare e ancora una volta dimostra la sua accessibilità ed il suo accostamento alla predisposizione popolare. Così anche il soggiorno in Egitto per sette anni è presentato nelle forme e nelle circostanze più usuali della famiglia costretta all'emigrazione: l'affitto di casa, il lavoro assiduo di Giuseppe e Maria, i buoni rapporti col vicinato, il fascino del Bambino che ben presto conquista la gente.

Nel quadro di queste vicende umane, con estrema naturalezza l'autore inserisce l'elemento soprannaturale: la stella che guida i Magi, i messaggi divini attraverso il sogno, la predizione di Simeone, la forza che sprigiona dal Bambino che atterra e distrugge gli idoli.

Anche se alcune strofe estrapolate dal contesto possono essere giudicate fredde, incastonate nel disegno generale, ricevono anch'esse di riflesso la luce che sprigiona dai colori forti del vasto mosaico. Di frequente

²⁷ M. Alfonso Di Nola, *op. cit.*, p. 127.

ci troviamo di fronte a quadri di vita semplice, pregnanti di carica umana in cui si riflettono sentimenti, concezioni, atteggiamenti, circostanze degli uomini che vivono l'esperienza quotidiana tra gli imprevisti, le delusioni, le gioie e le sofferenze. Il lettore è facilmente portato a immedesimarsi con i personaggi nelle circostanze che nascono dallo svolgersi della vita di ogni giorno, sia quando le passioni umane stravolgono le aspettative e causano profonde inquietudini, sia quando gli sprazzi di gioia emanano squarci di serenità che per un tratto fanno dimenticare l'addensarsi delle nubi all'orizzonte.

Il ritorno dei pellegrini a Nazaret si svolge tra la commozione del commiato dai vicini (vv. 3155-3162), ormai divenuti familiari in sette anni di soggiorno fra loro, i timori di Giuseppe che fa intervenire due volte l'angelo per assicurarsi che Erode non c'è più (vv. 3167-3174) e le festose accoglienze dei nazareni (vv. 3175-3190), felici di riaverli tra loro e di ammirare il Bambino già cresciuto. All'autore non sfugge di evidenziare anche quegli aspetti che potrebbero sembrare secondari e ovvi nello sviluppo di un tema così elevato; spesso sono le piccole cose, i momenti di vita comune che vitalizzano l'azione e danno un taglio significativo all'intera opera. Il rientro nella casa modesta di Nazaret, rimasta chiusa per sette anni, con poche suppellettili malridotte (vv. 3219-3222), e il compartamento del Bambino che ubbidisce ai genitori, pulisce la casa, va alla fontana ad attingere acqua (vv. 3231-3238), suggeriscono al Varibobba le circostanze adatte per potere creare angoli di vita tradizionale e gli offrono l'opportunità di ribadire il valore della semplicità come stile di vita.

Densa di pathos è la scena di Giuseppe e Maria che cercano il figlio rimasto nel tempio a predicare tra i dottori (vv. 3263-3326). Alla umana preoccupazione è unita una costante riflessione introspettiva dei due protagonisti: nessuna ragione plausibile può spiegare l'improvvisa scomparsa del ragazzo dodicenne, e l'estenuante ricerca, che causa uno stato d'animo di smarrimento e di disperazione, si trasforma nei genitori in interrogativi di continuo esame autocritico.

La serenità ritorna quando, allontanati gli affanni umani, si recano nel tempio, dove ritrovano il figlio che per la prima volta ha svelato la sua particolare missione. L'intrecciarsi di motivazioni umane e divine preannunzia, già in questa circostanza, la presenza del dolore come realtà inscindibile dall'azione di riscatto, anche se con la descrizione del ritorno alla vita normale l'autore fa nutrire qualche illusione agli stessi genitori.

Sui miracoli e sulla vita pubblica di Cristo il Varibobba non si sofferma molto, descrive solo la partecipazione alle nozze di Cana in cui egli opera, dietro sollecitazione di Maria, il suo primo intervento divino svelando la sua duplice natura. Tale scelta risponde a esigenze di contenuto dell'opera che s'incentra sulla figura di Maria e conferma la tendenza a prediligere le coloriture paesane e folcloristiche.

L'impostazione di fondo data dall'autore è rispettata anche nell'esito tragico della vita di Cristo. Pur soffermandosi a lungo sul sacrificio finale, l'autore non estrapola l'avvenimento né concentra troppo

l'attenzione sulla vittima che s'immola, ma contempla la sua morte attraverso il dolore della Madre, che anche in questo avvenimento rimane la vera protagonista. I vari momenti della passione, il tradimento, l'arresto, la flagellazione, il percorso verso il Calvario ed infine la crocifissione e morte sono vissuti attraverso il riflesso degli stati d'animo di Maria. E' un continuo crescendo di pietoso dolore che tocca l'apice nel momento della morte, quando estenuata dalla sofferenza emette uno straziante lamento, *vajtim* (vv. 3511-3554). Gli interrogativi si accavallano senza risposta ed aggravano la sofferenza; i giudei, i chiodi, la corona di spine, la lancia parlano solo il discorso del dolore più spietato che sfocia nell'invocazione della morte come unico rimedio.

Le strofe del lamento di Maria, diventate in seguito popolari in molte comunità albanesi della Calabria, per la potente carica di drammaticità che scorre da un verso all'altro, sono tra le più commoventi di tutta l'opera. I versi si sciolgono mesti, e col loro suono cupo per il rincorrersi continuo della vocale „u” nella rima del secondo e quarto verso, trasmettono la lugubre risonanza del lamento sviscerato e sconsolato. L'autore in ciò raggiunge il pieno equilibrio tra contenuto e forma, dà al sentimento lirico la giusta coloritura, riuscendo a creare pagine di poesia sincera, pregnante di forti emozioni e dominata dalla contemplazione del dolore al livello più intenso.

L'ultima parte dell'opera registra un lento decrescendo dell'impegno dell'autore. Fugacemente si accenna all'Ascensione e alla Pentecoste e anche la descrizione dell'Assunzione di Maria, cui si concede più respiro, non offre momenti di particolare interesse. L'autore completa il racconto ricordando la gloria di Maria in cielo e la sua predisposizione di Madre ad aiutare i figli rimasti sulla terra. Conclude con l'invito ai fedeli ad unirsi a lui per l'ultimo inno rivolto a colei che ha sconfitto le potenze infernali ed è stata incoronata Regina perché della sua gloria renda partecipi anche i suoi devoti. Il legame tra umano e divino, riconsolidatosi attraverso il mistero dell'Incarnazione, diventa operativo e traccia la nuova storia degli uomini.

3. I c a n t i

La silloge di canti presente nella *Gjella* se non fosse inquadrata nel disegno globale dell'opera, verrebbe a creare una vera frattura nel poemetto. Infatti su 4716 versi di cui si compone l'opera, i canti coprono più di 2300, la maggior parte dei quali trova un'intima connessione col contesto, mentre altri (vv. 3999-4716) possono essere considerati una vera appendice. Di questi canti alcuni sono stati composti dal Varibobba per le singole circostanze, invece altri sono parafrasi di testi preesistenti di cui spesso conservano solo la tematica di fondo risultando quasi nuove composizioni e superando in molti casi, nei lineamenti estetici, la stessa matrice originaria.

Un'attenzione particolare suscitano le *kalimere*, inserite dopo il racconto della nascita, della passione e della resurrezione di Cristo, quali momenti fondamentali del ciclo delle feste liturgiche.

Da un esame della struttura e delle loro analogie con altre *kalimere* presenti nelle comunità italo-albanesi riferentesi a queste e ad altre ricorrenze religiose e assenti nell'opera del Varibobba, si potrebbe ipotizzare, con buona dose di verità, che le *kalimere* come genere dovessero preesistere accanto al *kangjel* (ode) e ai *vjershë* (stornelli), così come sembra di intuire dalla stessa introduzione all'opera (p. 64).

Il termine *kalimera* (gr. χαλημέρα = buongiorno) sta a significare „saluto, augurio”, perché questi canti venivano eseguiti la notte precedente la festa da persone che giravano per le case del paese per dare l'annuncio della festa che ricorreva il giorno seguente. D'altronde anche gli Albanesi di Grecia ancora oggi conservano lo stesso termine per indicare un inno sacro tradizionale dedicato a Cristo, alla Madonna o ai Santi²⁸. Ciò contribuisce ad avvalorare la tesi della antica tradizione di questi canti, sembrandoci assai arduo ipotizzare una loro trasmigrazione in Grecia successiva al Varibobba.

A confermarci nell'ipotesi ci soccorre la presenza presso le comunità italo-albanesi di altre *kalimere*, non riportate dal Varibobba, che però hanno la stessa struttura nella composizione e sono talvolta prive della rima o con questa ancora in embrione²⁹.

Il canto tipico della *kalimera* si compone di alcuni versi iniziali di saluto rivolto ai padroni di casa, del corpo in cui si racconta l'avvenimento evangelico o un fatto significativo della vita dei santi e infine di una breve conclusione di comiato e di augurio per la famiglia, nonché di invito a fare qualche dono. Questo schema in Varibobba è arricchito dall'inserimento nella *kalimera* stessa, dopo il racconto, di un canto, che nella *Kalimera e Natallevet* è eseguito dai pastori accompagnati da S. Giuseppe (vv. 569-608), in quella della Passione, *Kultonjëm sa për në Krishti duroi*, da Maria (vv. 3657-3680), mentre nella *Kalimera e Pashkëvet* dai fedeli accompagnati dagli angeli (vv. 3821-3844). Tra alcune *kalimere* degli Albanesi d'Italia, d'Albania e di Grecia esiste una sorprendente corrispondenza nel modo di esprimere gli auguri alla famiglia e di sollecitare l'offerta di doni, anche se quest'ultimo atto è anteposto al racconto.

²⁸ Antonio Bellusci (a cura di), *Canti sacri*, S. Costantino Albanese 1971, pp. 54, 65.

²⁹ Ital Çifti (a cura di), *Le Kalimere*, in „Risveglio-Zgjimi”, Cosenza 1963, nn. 3-6 pp. 12-14; nn. 7-8 pp. 13-16; 1964, nn. 1-2 p. 20; nn. 3-6 p. 17; nn. 7-10pp. 26-27; nn. 11-12 pp.19-20.

Basti confrontare la *kalimera* di Lazzaro d'Albania *Lazare, o Lazare*³⁰ con quella degli Albanesi di Grecia *Erdhi Lazëri për ve*³¹ e infine con *Kalimer'e Lazërit*³² degli Albanesi d'Italia.

³⁰ Q e m a l H a x h i h a s a n i (a cura di), *Thimi Mitko*, Tirana 1981, pp. 90-91.

³¹ *Ibidem* p. 92.

³² La seguente *kalimera* è stata registrata nel 1975 a S. Benedetto Ullano (Cs) e viene pubblicata qui per la prima volta:

La *Kalimera* di Lazzaro

Ndrini lurin margaritar
 pjot kukule trualli e kanicar!
 Ngreu m'u ngreu m'u, zonj'e shtëpis,
 e shih se është një gonez me ve;
 mirrmë katër o pes koke ve
 me di të kupe e di të bardha për ne!
 E shëjta Mart e shëjta Matallen
 e shëjti Lazër ishin motra e vullzëra,
 ishin të shkruajtura ndë foj kart
 e kjo foj kart më thoj se Lazërin m'e kemi
 rënd
 e po jatri e jatronj mbrënda ng'u gjend.
 E ndodhi e shkoi Zot'i madh atej e m'e
 thërriti tre her.
 Lazëri m'e gjegj e m'u pataks
 e gjith populli m'u tramaks!
 E bëshi grur e mel, kukule shum
 e bëshi ver sa mbëron një lun!
 Zoti Krisht ndë kopësht bëj racjona
 e gjak dërsij për mbukat'e tona,
 e vejin rrodhe Pillatit të mund e zëjin.
 E m'u përgjegj Zonja Shën Mëri
 e me at' gojëz m'e thërriti fort:
 — e tij si t'e dhan, tij kët mort?
 — Qetmu, qetmu, ti mëmza ime,
 mosnjeriu nëng i bëra keq
 e mosnjeri për mua foli dreq.
 E gjith diqtin e ndë Parrajs van
 e atje ligjën ja dhan;
 e gjith diqtin e ndë Pisën më van
 e atje gjetin mjerin dru, mjerin dru
 pa fare lipisi e Krishtin e vun ndë varrëz
 i ri.
 Njera të shtun e madhe mjezdit
 m'u hapu varri i Zotit Krisht,
 e gjith jetën bekoi me gjisht
 e puru juve ju bekoi e gjith jetën e gazëlloi
 e poka ndë thiqi tha me hare
 se ndë kët Pashk Krishtin e kemi me ne.
 E poka xura se djalin e ke
 më t'u rriht e më të patht hje,
 e më t'u bëtht një trimët i mir
 e qoht i bukur si një pasiqir,
 edhe ndë skollëz të m'e dërgosh
 edhe një zot i madh sa të m'e bësh.
 E poka xura se vashën e ke
 e më t'u rriht e më t'u patht hje,
 e më t'u bëtht një kopile e mir
 e qoht e bukur si një pasiqir,
 e m'e martosh mbë dimbëdhjet vjet

O signora, sibila perlaceo pieno di
 bozzoli il pavimento, qual cannaio!
 Levati, orsù, levati, o padrona della casa,
 e vedi che in un angolo sono poste le uova:
 prendine quattro o cinque,
 quelle con due tuorli e doppio albume, per
 noi!
 La santa Marta e la santa Maddalena
 e il santo Lazzaro erano fratelli;
 erano scritti su un foglio di carta
 e questo foglio di carta diceva che Lazzaro
 era grave
 e non si trovavano né medicine né medici.
 Si trovò a passare di là il Signore grande e
 tre volte lo chiamò.
 Lazzaro l'udì e si scosse
 e tutta la gente s'impaurì.
 Possiate produrre grano, miglio e bozzoli in
 abbondanza e vino quanto ne scorrerebbe
 in un fiume.
 Gesù Cristo nell'orto pregava
 e sangue sudava per i nostri peccati.
 Si rivolgevano a Pilato per arrestarlo.
 Rispose la Signora S. Maria
 e con quella bocca delicata forte gridò:
 — Come inflissero a te questa morte?
 — Taci, taci, o mamma mia,
 a nessuno feci male,
 ma nessuno per me parlò bene.
 Quanti morirono e in Paradiso andarono,
 ivi riconobbero la giustizia;
 quanti morirono e in Inferno andarono,
 ivi trovarono il misero legno, il misero
 legno,
 senza alcuna pietà, e Cristo deposero in
 una tomba nuova.
 Il Sabato Grande a mezzogiorno
 si aprì la tomba di Cristo Signore
 e con le mani benedisse tutto il mondo
 e anche voi benedisse, portò la gioia a tutto
 il mondo,
 e quindi anche se è morto, disse, siate
 gioiosi
 perché a Pasqua Cristo l'abbiamo con noi.
 Dacché ho saputo che hai un figlio,
 possa egli crescere e farti onore,
 possa divetare un giovane gagliardo
 e sia bello come uno specchio,
 lo possa mandare a scuola

Fra le tre quelle maggiormente concordanti nello schema sono le *kalimere* degli Albanesi di Grecia e d'Italia, perché oltre ai riferimenti ai doni, infatti in tutte e tre si chiedono uova, quale simbolo della Pasqua imminente, e alle espressioni augurali, ci presentano anche il racconto centrale della resurrezione di Lazzaro, preannuncio di quella di Cristo; mentre la *kalimera* d'Albania, almeno quella cui ci riferiamo, lungo l'arco dei secoli è andata perdendo il riferimento al fatto evangelico, conservando solo gli aspetti profani dei doni e degli auguri.

Questi pochi accenni ci consolidano nella convinzione che il Varibobba abbia utilizzato nelle sue *kalimere* un materiale tradizionale di antica origine e al suo tempo diffuso tra le comunità albanesi, rimaneggiandolo secondo il suo costume con accentuato gusto personale.

Alcuni canti relativi al natale sono, inoltre, riconducibili a un'area meridionale abbastanza vasta. Ci riferiamo alla ninna nanna *Kuç, bir, jeta ime* (vv. 647-738) che il Varibobba pone sulla bocca della Madona, la quale mentre addormenta il figlio rivive, come in una visione profetica, i tormenti della passione, e che vorremmo accostare al *Viva viva il nato Re*, ampiamente diffuso in Calabria ancor oggi e alla *Ninna del Bambino* di origine pugliese, parafrasata in albanese da Nicola Figlia e tramandataci dal Manoscritto di Chieuti³³.

Anche la tematica affrontata nel canto *Kur një her për një hër* (vv. 923-1078), che ci presenta il motivo del Bambino che con particolare perizia ruba i cuori, è di sapore tradizionale. Qualche cenno all'immagine la troviamo già in S. Alfonso de' Liguori, dove leggiamo „*Tu sei ladro, ma d'amore 'che ten vai rubando i cor*”³⁴, ma un'esposizione più ampia, come parafrasi di un canto italiano più antico, ce la offre Niccolò Brancato di Piana degli Albanesi in *Një ditë vet u lojasja*³⁵ dove riscontriamo varie analogie: il Bambino che con astuzia sottrae il cuore, l'uomo che si rivolge alla madre per denunziare il fatto, la durezza del cuore quale segno per il ritrovamento e infine il riconoscimento da parte dell'uomo che il cuore appartiene più al Bambino che a se stesso. Abbiamo fatto riferimento alla parafrasi di Nicola Figlia (1691-1769) e Nicolò Brancato (1675-1741),

e marrt një burr pa fare dëtir,
e patht miall e ve, bëht kuleçe,
mbajtët shportëz me karvele,
stisët di pullese mbi kët dhe
e mbajtëth katër o pes pënd qe!

e che diventi un grande signore.
Dacché ho saputo che hai una figlia,
possa lei crescere e farti onore,
possa diventare una giovane buona
e sia bella come uno specchio;
la possa sposare già a dodici anni
e possa prendere un uomo senza debiti,
possa avere miele e uova, faccia ciambelle
e possenga sporte piene di pani,
possa costruire due palazzi su questa terra
e possedere quattro o cinque paia di buoi.

³³ Michele Marchianò, *Poesie sacre albanesi*, Napoli 1908, pp. 101-115.

³⁴ Oreste Gregorio (a cura di), *Canzoniere alfansiano*, Angri 1933, p. 256.

³⁵ Demetrio Camarda, *Appendice al Saggio di grammatologia comparata*, Prato 1868, pp. 168-173.

preti scrittori albanesi di Sicilia, perché non escludiamo che il Varibobba le abbia potute conoscere forse a Roma tramite qualche prete albanese di Sicilia, dati i possibili contatti, che si possono dedurre dai giudizi per l'imprimatur dell'opera firmati dai sacerdoti albanesi di Sicilia, Tomaso Nicolò Masaracchi e Giuseppe Stassi (p. 67).

In *Kënka e të zgjuarit* (vv. 747-828) l'autore ci presenta la figura di Maria che sveglia il figlio perché stanno per arrivare i pastori tra canti, suoni e danze. Glieli presenta, poi, uno per uno illustrando i vari doni che gli hanno portato. Anche per questa prima parte del canto non mancano riferimenti a canti dell'area meridionale proprio perché il tema si prestava per le sacre rappresentazioni natalizie e formava una parte folclorica integrante del presepe tradizionale. Il Varibobba, però, non dedica l'intero canto alla visita dei pastori, di cui aveva già trattato in precedenza (vv. 465-524), ma passa a presentare, nella seconda parte del canto, al figlioletto la comitiva di devote che sono accorse a visitarlo. Sono le donne del paese Ifigenia, Rachele, Debora, Susanna, Elisabetta, Noemea, Digliuscia, Beglina, Marta ecc. che recano in regalo berretti, nastri, cinte, fasce ricamate, pannolini, camicie di lino ecc..

L'elenco delle donne, anche se si adatta assai bene nello scenario dell'opera e dà sfumature, tinte e tonalità locali, per il prolungarsi della compiacenza dell'autore si trasforma in rassegna troppo prolissa che cade nella ripetitività delle immagini, perdendo vieppiù di forza interiore. Anche le espressioni corali delle devote attorno al presepe nel canto *Sh. Bambin i bekuam* (vv. 849-922), pur contenendo chiaramente l'impronta del Varibobba, trovano un riscontro nella *Laude di Jacopone* da Todi³⁶, per l'analogia delle immagini.

Oltre a questo anche altri canti sul Natale riflettono sprazzi di luce che avevano già acceso la vena poetica del cantore di Todi. E non poteva essere diversamente considerata la sensibilità interiore dei due, la comunanza di argomenti e per un certo verso lo slancio di entusiasmo mistico, anche se questo in Jacopone si mantiene costante nella sfera dello spirituale, mentre in Varibobba tende a trasformarsi in contemplazione dell'umanizzazione del divino³⁷.

Dopo i canti corali dedicati al Bambino nel presepe, il Varibobba pone sulla bocca di un giovane devoto alcune orazioni in onore di Maria che attirano l'attenzione del neonato il quale ascolta sorridendo. Si tratta di dieci composizioni (vv. 1099-1451) che ci riportano a un sostrato della tradizione religiosa italiana che il Varibobba riprende per riproporla alla popolazione albanese (*Ave Maria, Salve Regina, Ave Maris Stella, O bella mia speranza, La più bella verginella* ecc.). Potrebbe sembrare un'interpolazione all'interno della silloge di canti se non trovassimo il filo conduttore

³⁶ Jacopone da Todi, *Le laude*, (a cura di Giovanni Ferri), Bari 1915, pp. 210-218.

³⁷ M. Franca Cucci, *Giulio Variboba e la sua opera poetica*, in „Risveglio-Zgjimi”, Cosenza 1968, n. 3 pp. 19-26.

che lega le diverse parti nella prassi propedeutica, vigente presso le comunità italo-albanesi, che fa precedere la catechesi da orazioni e canti. Infatti a questi seguirà anche qui la Dottrina cristiana che, come vedremo, sarà predicata da Maria stessa. L'*Ave Maria* (vv. 1099-1116) che fa da introduzione non presenta alcuna originalità rispetto al testo italiano e in molti versi è una semplice traduzione.

Diversa l'altra *Ave Maria* (vv. 1433-1451) che chiude questa serie di canti, dove si avverte maggiore intensità espressiva e più libertà nella costruzione, rifacendosi tuttavia a una certa impostazione liturgica che per il ripetersi della parola „*harepsu*” ci ricorda l'*Inno Acatisto*³⁸ dell'ufficiatura bizantina. Poco interesse poetico riveste *Kunçecjona jote shëjt* (vv. 1117-1131) per il suo aspetto scarno di giaculatoria. *Zonja e Sh. Mëri* (vv. 1132-1187) più ricca di sentimento, riecheggia il contrasto gioia-desolazione dell'anima tra presenza e assenza di Maria riflettendo il motivo jacononiano delle *Laude LXVI e LXVII*³⁹. Nella parafrasi del *Salve Regina* (vv. 1188-1231) ci troviamo di fronte a un proliferare di strofe rispetto al testo italiano, probabilmente per rendere più esplicito quanto spesso sintetizzato in una parola. La propensione dell'autore ad allargare il ventaglio espressivo rispetto alla matrice originaria si ripeterà anche negli altri canti ed è forse anche questa una tendenza dell'epoca se anche S. Alfonso de' Liguori operò in tal senso⁴⁰.

In *Ave maris stella* (vv. 1232-1275) riscontriamo appunto uno sdoppiamento delle singole strofe rispetto all'originale, ma senza che vi si aggiunga alcunché di rilevante. Le canzoncine *O bella mia speranza* (vv. 1276-1315) e *La più bella verginella* (vv. 1316-1351) più che parafrasi sono delle vere traduzioni dei due testi alfonsianti⁴¹ con qualche leggera variante per ragioni di rima, e riescono a riflettere con molta immediatezza la stessa freschezza e intensità d'affetto degli originali. In *Oj ëma e tin Zot* (vv. 1352-1421) dopo una prima parte dove si rincorrono motivi tratti dal popolare *O Maria nostra speranza*, con la solita maggiore prolissità, il Varibobba aggiunge alcune strofe di esaltazione della verginità con riferimento a quanti in cambio di poco prezzo svendono un bene così prezioso. Questo gruppo di canti, pur non mantenendo costante il tono poetico, è tuttavia significativo per alcuni tratti che focalizzano concezioni tipiche del Varibobba: l'insistenza sul valore della verginità (vv. 1402-1413) seguita da qualche invettiva contro coloro che la sciupano, il distacco dall'amore terreno già evidenziato in precedenza (vv. 1053-1062) e qui ribadito (vv. 1429-1431) e la relativa sublimazione nella totale dedizione a Maria (vv. 1432-1435), dove non è difficile individuare i riferimenti alla sua vicenda umana.

³⁸ Carlo Del Grande (a cura di), *L'Inno acatisto in onore della Madre di Dio*, Firenze 1948.

³⁹ Jacopone Da Todi, *op. cit.*, pp. 155-159.

⁴⁰ Gregorio Oreste, *op. cit.*, p. 315.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 261-262, 264-265.

Il giovane devoto, concluso il suo canto, cede il posto alla Vergine che con voce delicata, alla presenza dei fedeli e del Bambino che l'ascoltano, dà gli insegnamenti fondamentali della Dottrina cristiana. Il discorso corre fluido tra la spiegazione dell'unione trinitaria di Dio con esempi adatti alla comprensione del popolo (vv. 1484-1507), la parafrasi del *Credo* (vv. 1524-1565), la presentazione dei *Comandamenti* (vv. 1566-1581) e dei *Precetti della Chiesa* (vv. 1582-1643), per concentrarsi poi con abbondanza di particolari sulla confessione e sul dolore concepito dal peccatore pentito (vv. 1596-1722), in cui non è estranea la *Lauda XCVII* di Jacopone⁴² e il canto *A Gesù appassionato* di S. Alfonso⁴³.

Il *Miserere mei Deus* (vv. 1733-1774), traduzione del salmo penitenziale di Davide n. 50, con l'esclusione di soli due versi in cui si fa riferimento alla bontà verso Sion e all'edificazione delle mura di Gerusalemme, mantiene anche in albanese tutta la spontaneità e l'intensità del profondo sentimento di dolore dell'originale. Così il *De profundis* (vv. 1855-1872) riflette il salmo 129, con una leggera variante negli ultimi due versi, in cui l'originale fa riferimento al riscatto di Israele, e nel primo verso dove il Varibobba aggiunge la parola „Purgatorio”. Dopo l'elencazione dei Sacramenti (vv. 1899-1908) e la parafrasi del *Pater noster* (vv. 1909-1926) seguono i canti dedicati allo Spirito Santo (vv. 1927-2026) anche questi parafrasi abbastanza ampie degli inni *Veni Sancte Spiritus* e *Veni Creator Spiritus* della tradizione liturgica latina.

La Comunione, come momento esaltante per l'anima che si unisce a Cristo, occupa uno spazio importante nella vita del cristiano ed il Varibobba ha voluto sottolineare la sua centralità con tre lunghi inni catechetici, che sprigionano fervore, esultanza e nello stesso tempo timore. E' un gesuita in *Olà fedeli* (vv. 2027-2112) che fa da maestro e accompagna le anime all'altare per la Comunione, mentre in *Brami or sapere* (vv. 2113-2360), lungo inno composito che nella prima parte riprende in forma più ampia e prolissa la tematica del cento precedente, è inserito un lungo dialogo fra Cristo e l'anima che si comunica (vv. 2269-2360), dove emerge un intreccio fra umanità perplessa e timorosa e trasfigurazione divina che tutto abbraccia e rigenera. L'inno successivo *Alma contrita* (vv. 2361-2538), sempre incentrato sull'Eucarestia si presenta assai vario: inizia con un canto posto sulla bocca del comunicando che va sfumando in distici di sapore didascalico rivolti all'anima, per trasformarsi poi in dialogo fra Cristo e l'anima e per concludersi infine con un canto corale di quanti si sono comunicati, che esultanti intrecciano anche una danza. Questi due ultimi canti hanno tutto l'aspetto e i segni di una ricucitura di più canti in uso nelle funzioni liturgiche latine, parafrasati dal Varibobba e legati fra loro con altre strofe aggiuntive.

Anche una parafrasi è il *Te Deum laudamus* (vv. 2539-2598) dell'omonimo canto della liturgia latina, dove si ripete la consuetudine

⁴² Jacopone Da Todi, *op. cit.*, pp. 239-241.

⁴³ Gregorio Oreste, *op. cit.*, pp. 246-247.

dell'autore di aggiungere strofe esplicative per dare maggiore respiro al canto, così come avviene anche nel seguente *Jesu corona virginum* (vv. 2599-2622) pure questo una parafrasi, arricchita di due strofe. Termina qui la Dottrina cristiana con i canti ad essa connessi, e ricollegandosi col racconto sospeso, il Varibobba introduce le devote che, infiammate d'amore, mentre si allontanano dal presepe per fare ritorno a casa, elevano ancora due canti dedicati al Bambino: *Ësht i Sh. Bambini një kunfet* (vv. 2647-2670), in cui esternano tutto il loro affetto gridandolo ad alta voce, e *Majdhe për Sh. Babin na muar malli* (vv. 2671-2686) in cui puntualizzano il rammarico che provano per non potergli stare sempre vicino, di composizione varibobbiana anche per i riferimenti a località ben individuabili.

Chiude la seconda parte del racconto un canto (vv. 3119-3142) eseguito dalle devote che lamentano la partenza forzata del Bambino per l'Egitto e ripongono ogni speranza in Maria perché calpesti il perfido Erode che ha provocato innumerevoli stragi e tanti disagi alla Sacra Famiglia. Accanto a questo canto, in sé bene armonizzato nelle tre ottave di cui si compone, l'autore inserisce un altro (vv. 3191-3214) formato pure di tre ottave che però mal si legano fra loro, trattando prima del Bambino che ha portato con sé dal cielo il pane e il vino, poi dell'amore instabile di una certa *Aurora* e infine della sicurezza che subentra nell'animo delle devote quando ritorna il Bambino. Alla *kalimera* „*Kultonjëm sã për në Krishti duroi*” (vv. 3575-3684) della Passione, segue lo „*Stabat Mater*” (vv. 3689-3768), parafrasi dell'omonimo attribuibile a jacobone da Todi. Dell'originale ripercorre tutte le strofe, amplifica espressioni ed immagini e rafforza l'intensità del sentimento di dolore. Il Varibobba conclude l'ultima parte del racconto con un canto di esaltazione dedicato alla Vergine (vv. 3981-3998), volendo con questo por termine al poemetto, come manifesta palesemente quando aggiunge alla fine del canto *u furnua = è finito*.

I sette canti finali che seguono debbono, pertanto, considerarsi un'appendice allegata al poemetto per offrire ai fedeli strumenti di preghiera in lingua albanese per onorare i Santi, la Trinità e Maria. L'appendice di canti si apre con un lungo inno rivolto alla madonna del Buonconsiglio di Genazzano (vv. 3999-4258), in cui l'autore ricorda ai fedeli il miracoloso viaggio della sacra immagine da Scutari al paese laziale, dove da una donna devota le viene innalzata una chiesa. Il canto è vario nella composizione, ricco di motivi e non privo qua e là di riuscite immagini poetiche che danno continua vitalità al racconto. Ma anche questo è una sicura parafrasi di un testo preesistente, come del resto chiaramente avverte l'autore nel titolo, spiegabile anche col fatto che a S. Benedetto Ullano, dove egli soggiornò per più di un decennio, si venerava l'immagine della Madonna del Buonconsiglio⁴⁴. Seguono un breve responsorio di S. Antonio (vv. 4259-4274) di poco valore poetico, il lungo canto dedicato a S. Giorgio (vv. 4275-4494), patrono del paese, che si distingue per l'ampio respiro

⁴⁴ P. P. Rodotà, *op. cit.*, pp. 71-72.

generale che vi alita e per il particolare estro poetico che si realizza nella descrizione della tempesta (vv. 4311-4330), e i canti dedicati ai santi Cosma e Damiano (vv. 4495-4552), venerati nei paesi vicini, a S. Vincenzo (vv. 4553-4624) e a S. Giuseppe (vv. 4625-4668), dei quali il Varibobba avrà conosciuto gli originali. Concludono l'appendice sei ottave in lode alla Trinità e in particolare al Cristo incarnato.

Come si può facilmente dedurre, il Varibobba non spicca per originalità di contenuto; il suo merito consiste nell'aver dato forma e vita, espressività e colorito a una materia, ricca in sé ma appesantita spesso da infarcimenti popoleschi e indebolita dall'usura della ripetitività. Non in tutti i canti egli è riuscito a mantenere elevato il tono poetico, talvolta infatti è trascinato dall'aridità del testo originario, ma nel complesso non è difficile scorgere il suo particolare estro, la ricchezza di fantasia e la capacità di rigenerarli con il gusto e la genialità che gli sono propri.

Il Varibobba nella sua opera si è avvalso di vari metri poetici, come egli stesso avverte nell'introduzione. Se costante è l'uso nella parte narrativa dell'ottonario disposto in quartine con la rimalmezzo e due emistichi (cfr. p. 31), nei canti, invece, incontriamo una grande varietà metrica: dal quinario a rima alternata e baciata, al senario a rima alternata e incrociata, al settenario e ottonario a rima baciata, al decasillabo e all'endecasillabo a rima alternata e baciata. I versi, però, non sono sempre perfetti sia nella lunghezza che nella rima, cui l'Autore ha sopperito con la cadenza ritmata del verso nel primo caso, con la consonanza e l'assonanza nel secondo.

Il tentativo del Varibobba di provare ogni sorta di metro con la lingua albanese, nonostante le comprensibili imperfezioni, mette in evidenza la flessibilità della lingua usata nel conciliare il ritmo della poesia popolare albanese col metro sillabico della poesia italiana, e nello stesso tempo la perizia dell'Autore nel riuscire a comporre versi scorrevoli ed armoniosi.

