

Geografie di una memoria modale. Diaspore, codici culturali e consonanze espressive tra il patrimonio musicale *arbëreshë* e la tradizione iranica
di Valerio Ciarocchi

In-canto di note. La Via della Bellezza

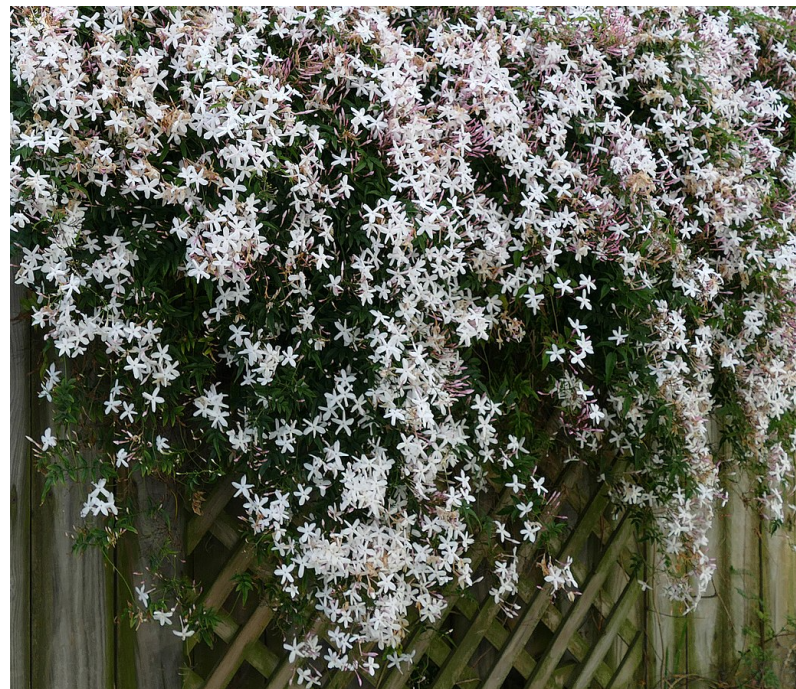
**Geografie di una memoria modale.
Diaspore, codici culturali e consonanze
espressive tra il patrimonio musicale
arbëreshë e la tradizione iranica**

di Valerio Ciarocchi

Introduzione

La mappatura geopolitica della contemporaneità tende a tracciare confini netti, rigidi e spesso anacronistici, che faticano a restituire la fluidità delle correnti culturali storiche. Se si osserva lo spazio geografico attraverso la lente dell'eurocentrismo, le espressioni musicali delle comunità

Dedicato a Saba / Taqdim be Saba تقدیم به صبا / *Kushtuar Sabës* / Τῇ Σάβᾳ ἀνέκειται



italo-albanesi (*arbëreshë*)¹ del Mezzogiorno italiano e la tradizione colta iranica² appaiono come mondi irrelati, separati

¹ E. Stöckl, *Albania*, in A. Basso (diretto da), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Il Lessico, vol. I, Utet, Torino 1989, 56-58. In seguito abbreviato in DEUMM.

² T. Vãn Khê, *Iran*, in DEUMM, Il Lessico, Vol. II, 550-555.

Geografie di una memoria modale. Diaspore, codici culturali e consonanze espressive tra il patrimonio musicale *arbēreshē* e la tradizione iranica
di Valerio Ciarocchi

da barriere linguistiche, confessionali e territoriali insormontabili. Tuttavia, non appena lo sguardo si sposta dalla geografia politica all'etnomusicologia e all'antropologia culturale, emerge un panorama di insospettabili consonanze e sotterranei punti di contatto. Il nucleo profondo di questa vicinanza risiede nell'orizzonte storico e spirituale dell'Oriente bizantino, uno spazio non semplicemente geografico, ma mentale e transculturale, che per secoli ha funto da formidabile camera di risonanza e area di osmosi tra l'Europa orientale, i Balcani e il Vicino Oriente.³ In questo territorio condiviso, la prassi liturgica e paraliturgica bizantina⁴ ha dialogato costantemente con le strutture modali persiane, come testimoniato dalla presenza di espliciti riferimenti teorici e

compositivi denominati *Persikon* all'interno dei manoscritti musicali post-bizantini.⁵ Al di là dei legami strettamente storici, l'affinità tra il patrimonio *arbēreshē* e la tradizione iranica si manifesta in una comune architettura estetica ed etica. Dal punto di vista strutturale, entrambe le culture rifiutano il sistema tonale e temperato di matrice occidentale, fondando il proprio codice espressivo sulla monodia, sulla microtonalità e sullo sviluppo di sistemi modali dinamici, l'*Oktoechos* bizantino da un lato, il *corpus* di *Dastgāh* e di *Gusheh* dall'altro.⁶ Gli *Oktoechoi* sono appunto otto e si distinguono in autentici e plagali, da cui derivano gli otto modi ecclesiastici del canto gregoriano occidentale.⁷ Il corpus iranico consta invece di sette modi principali (*shur*, *homayun*,

³ Vd. G. Ostrogorsky, *Storia dell'impero bizantino*, Einaudi, Torino 2014; G. Ravagnani, *Civiltà bizantina. Una storia millenaria*, Carocci, Roma 2023. Per una disamina sull'osmosi culturale nel Mediterraneo orientale: P. Brown, *Il mondo tardo antico. Da Marco Aurelio a Maometto*, Einaudi, Torino 2017.

⁴ G. Marzi, *Bizantina, Musica*, in DEUMM, *Il Lessico*, vol. I, 353-365.

⁵ C. Troelsgård, *Byzantine chant. Tradition and reform*, Danish Institute at Athens, Athens 2011. L'autore analizza la circolazione di moduli teorici orientali e persiani nei repertori musicali tardo-bizantini e ottomani.

⁶ N. Scaldaferri, *Musica arbēreshē in Val Sarmiento. Ricerche 1954-1990*, Squilibri, Roma 2026. Per una panoramica del sistema modale iranico: J. During, *The art of persian music*, Mage Publishers, Washington D.C. 1991.

⁷ G. Cattin, *La monodia nel Medioevo*, "Biblioteca di cultura musicale" 2, EDT, Torino 1991. <https://www.youtube.com/watch?v=VwBcn7luZQQ> (consultato il 24 giugno 2026).

Geografie di una memoria modale. Diaspore, codici culturali e consonanze espressive tra il patrimonio musicale *arbëreshë* e la tradizione iranica
di Valerio Ciarocchi

segah, chahargah, mahur, rast-panigah, nava) e cinque modi secondari (*abu-ata, dashti, bayat-e tork* o *bayat-e zand, afshari*, tutti derivati da *shur*; *bayat-e esfahan* derivato da *homayun*).⁸ Ognuno di essi racchiude diversi brevi frammenti melodici chiamati *Gusheh*. Sono basati su microtoni (*koron*, simile a un mezzo bemolle e *sori*, simile a un mezzo diesis).

Nell'ottica antropologica, la musica si configura in entrambi i contesti come un dispositivo di resistenza identitaria e una sorta di cassaforte della memoria collettiva, salvaguardata attraverso una rigorosa trasmissione orale all'interno di scenari di diaspora o di profonde transizioni politiche.⁹ L'aspetto forse più originale di questa convergenza risiede nell'indissolubilità tra atto musicale e prassi etica che governa la vita sociale dei due popoli. La *performance* sonora non è mai un mero esercizio estetico, ma si fa portatrice di complessi codici di condotta e di ospitalità sacra, rintracciabili, a mio avviso, nel



⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=AmI14EBzDyQ> (consultato il 24 giugno 2026).

⁹ Cfr. E. Zonis, *Classical persian music. An introduction*, Harvard University Press, Cambridge 1973, in particolare il capitolo dedicato alla

trasmissione del *Radif*. Per il contesto della diaspora italo-albanese e la conservazione dei canti: A. Marchianò, *I canti popolari arbëreshë (italo-albanesi) e la tradizione dei canti popolari italiani*, "Biblioteca di Sinestesie" 27, Sinestesie, Avellino 2014.

parallelo tra *Besa* balcanica, parte integrante del *Kanun*, ovvero il codice consuetudinario albanese, e *Ta'arof* persiano. Persino la testualità poetica che sposa queste musiche condivide un medesimo vocabolario emotivo e simbolico, dove metafore botanico-olfattive come la ricorrenza del gelsomino incarnano la nostalgia per la patria perduta (per gli *arbëreshë*) o la purezza dell'unione spirituale (per i persiani). Il presente contributo intende dunque indagare questi tre livelli di convergenza - storico-strutturale, diasporico e antropologico - per dimostrare come la memoria modale possa annullare le distanze geografiche e ridefinire i confini della prossimità culturale.

1. L'orizzonte bizantino come spazio di osmosi e il repertorio del *Persikon*

Per comprendere la vicinanza estetica tra il patrimonio musicale *arbëreshë* e la tradizione iranica, è necessario decostruire l'idea che la penisola balcanica e l'altopiano iranico siano stati universi culturalmente distanti e non comunicabili tra loro. Al contrario, l'Oriente bizantino ha rappresentato per secoli una macro-regione caratterizzata da una profonda permeabilità culturale, dove le rotte commerciali, le ambascerie diplomatiche e la mobilità dei dotti intellettuali hanno favorito una circolazione costante di saperi e linguaggi artistici.¹⁰ In questo spazio di frontiera e di sintesi, la musica ha agito da catalizzatore. La corte di Costantinopoli e i grandi centri monastici dell'Impero di Bisanzio non erano impermeabili alle influenze esterne; la teoria e la prassi

¹⁰ Cfr. D. Conomos, *Byzantine trisaghia and cheroubika of the fourteenth and fifteenth centuries*, Institute for Patristic Studies, Thessaloniki 1974.

L'autore mette in luce la fluidità dei contatti musicali tra Costantinopoli e le corti orientali nel tardo Medioevo.

Geografie di una memoria modale. Diaspore, codici culturali e consonanze espressive tra il patrimonio musicale *arbëreshë* e la tradizione iranica
di Valerio Ciarocchi

musicale bizantina si sono costantemente misurate con le tradizioni colte limitrofe, in particolare con quella persiana, considerata fin dall'antichità un modello di straordinaria raffinatezza speculativa ed espressiva.¹¹

La prova filologica più evidente di questa osmosi è custodita nei manoscritti musicali post-bizantini redatti tra il XIV e il XVIII secolo. In questi codici, accanto alle composizioni destinate alla liturgia cristiana, i copisti e i teorici bizantini hanno sistematicamente trascritto e commentato brani appartenenti alla tradizione classica orientale, classificandoli esplicitamente sotto la dicitura di *kratema Persikon* (brano persiano) o *Ismailitikon*.¹² Questa prassi documenta come i cantori e i maestri dell'area balcanica e bizantina - da cui

traggono origine i nuclei fondativi dell'identità e della cultura *arbëreshë* - non solo conoscessero i modi e le strutture della musica iranica, ma li studiassero attivamente come parte integrante di un'alta formazione musicale transculturale. Questa circolazione di moduli teorici e compositivi ha strutturato un vocabolario sonoro comune, basato su una comune sensibilità per la variazione microtonale e per l'andamento monodico. Quando le comunità albanesi, a seguito dell'espansione ottomana, migrarono verso l'Italia meridionale e la Sicilia portando con sé il proprio patrimonio di canti e il rito bizantino,¹³ non trasferirono semplicemente un repertorio locale,¹⁴ ma i frammenti di quel grande mosaico musicale mediterraneo e vicino-orientale.¹⁵ La memoria

¹¹ L. Tardo, *L'antica melurgia bizantina*, Monastero Esarchico di Grottaferrata, Grottaferrata (Roma) 2005.

¹² Cfr. K. Kalaitzidis, *Post-byzantine music manuscripts as a source for oriental secular music (15th to early 19th century)*, Ergon Verlag, Würzburg 2012, 45-62. Questo studio filologico analizza nel dettaglio i brani intitolati *Persikon* nei codici bizantini. <https://www.youtube.com/watch?v=igd2aZ8peC4> (consultato il 24 giugno 2026).

¹³ G. Garofalo (a cura di), *I canti bizantini di Mezzojuso. I manoscritti di Papàs Lorenzo Perniciaro*, Vol. I, Regione Siciliana Assessorato ai Beni

Culturali e Ambientali e alla Pubblica Istruzione, Palermo 2001; *I canti bizantini arbëreshë di Sicilia. Le registrazioni di Ottavio Tiby (Piana degli Albanesi 1952-'53) e l'odierna tradizione*, in: "EM Rivista degli Archivi di Etnomusicologia", Accademia Nazionale di Santa Cecilia, II, 11-65.

¹⁴ S. Martani, *La musica bizantina in Italia: fonti musicali e testimonianze letterarie*, in: "Rivista Internazionale di Musica Sacra" 23 (2002) 1-30.

¹⁵ G. De Rada, *I canti premilosaici 1833-1835. Le prime raccolte poetiche in albanese*, in Idem, *Opera omnia*, vol. I, edizione critica e traduzione italiana a cura di F. Altimari, con cd-rom allegato, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2005. Nell'introduzione critica si evidenzia come il



musicale *arbëreshë* conserva così, nella sua stessa trama sonora,¹⁶ le tracce di quel dialogo secolare con l'alterità colta iranica, rendendo la distanza geografica un dato secondario rispetto alla contiguità della loro genesi storica.

2. Un cenno al *Radif* iranico

Benché per larghi cenni, è opportuno dire qualche parola in più riguardo il *Radif* iranico, probabilmente meno noto ai più, rispetto alla tradizione musicale *arbëreshë*. L'iscrizione del *Radif* nella lista del patrimonio immateriale dell'umanità Unesco (2009) ne ha storicamente ratificato la natura di dispositivo mnemonico ed eidetico, scardinando l'equivoco che lo riduceva a mera tassonomia museale. Questo canone di oltre 250 micro-formati melodici (*gushe-hā*), articolati in

retroterra culturale dei profughi *arbëreshë* fosse profondamente intriso della complessità dell'Oriente europeo e delle sue ramificazioni.

¹⁶ N. Scaldaferri, *Percorsi tra oralità e scrittura nella tradizione liturgica bizantina in Italia meridionale*, in: P. Barzan - A. Vildera (edd.), *Il canto*

“patriarchino” di tradizione orale in area istriana e veneto friulana, Neri Pozza Editore, Vicenza 2000, 291-310.

Geografie di una memoria modale. Diaspore, codici culturali e consonanze espressive tra il patrimonio musicale *arbēreshē* e la tradizione iranica
di Valerio Ciarocchi

dodici macro-sistemi modali (*dastgāh* e *āvāz*), rifiuta strutturalmente la codificazione scritta. La sua trasmissione si fonda su un'ascesi aurorale: una reiterazione poliennale in cui l'allievo fa suo il modello acustico del maestro per via osmotica. L'asse portante di questo impianto risiede nello *Shur*, matrice modale da cui gemmano ramificazioni espressive divergenti: se il *Dashti* ne esaspera il lirismo rurale attraverso micro-oscillazioni della nota cardine (*shāhed*), l'*Abu-Ata* ne mutua la solennità ieratica dei canti liturgici, laddove l'*Afshari* ne esprime l'instabilità patetica. Sul piano fenomenologico, lo *Shur* sfrutta la frizione acustica del *koron* (il quarto di tono) per istituire uno spazio sonoro fluttuante, specchio della speculazione mistica sufi. Le traiettorie di strumenti d'elezione come il *ney*¹⁷ (il flauto interdente), il *tār* (liuto a sei corde)¹⁸ il *setār*¹⁹ (il liuto a quattro corde, antenato del *tār*), il *santūr*

(simile a un salterio occidentale, con ponticelli mobili detti *kharak*),²⁰ e il *kamāncheh* (un violino ad arco verticale, a quattro corde, con cassa sferica)²¹ si innestano direttamente sulla metrica quantitativa (*aruz*) dei versi di Hafez e Rumi. Qui il fonema vincola la cellula ritmica, mentre le sillabe lunghe si dilatano nei *tahrir*,²² i tipici vocalizzi di gola che spezzano la linea melodica simulando una sorta di singulto, all'orecchio occidentale. Questa rigorosa griglia mnemonica non agisce però come un limite coercitivo: al contrario, costituisce l'unico presupposto formale per accedere al *bedāheh-navāzi* (l'improvvisazione estemporanea), inteso non come arbitrio esecutivo, ma come transizione estatica verso il *hāl*.

«Risulta con certezza l'importanza della funzione, svolta dalla musica, sia vocale che strumentale, nell'antica Persia. Gli scritti di Erodoto [...]

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=tW8UG2ijSg0> (consultato il 24 giugno 2026).

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=TvKp25tgJ-I> (consultato il 24 giugno 2026).

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=T9TK9oxCgAE> (consultato il 24 giugno 2026).

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=95amB7kUu-k> (consultato il 24 giugno 2026).

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=-DRQrxhdi5Y> (consultato il 24 giugno 2026).

²² <https://www.youtube.com/watch?v=dPx5TZwitUw> (consultato il 24 giugno 2026).

Geografie di una memoria modale. Diaspore, codici culturali e consonanze espressive tra il patrimonio musicale *arbēreshē* e la tradizione iranica
di Valerio Ciarocchi

testimoniano la pratica di inni sacri durante le cerimonie solenni, come pure l'impiego di fanfare e di segnalazioni militari nell'esercito di Serse durante la guerra contro gli Assiri [...]. All'epoca dei Sassanidi (226-641 d.C.) i persiani possedevano già strumenti del tipo del liuto (il *barbat*?), del flauto e dell'arpa (probabilmente lo *čank* o *čang* raffigurato nelle iconografie dell'epoca, poi caduto in disuso). I cantori godevano grande stima presso la corte reale; sotto il re Chosroe II il cantore Barbedh fu ideatore di un sistema musicale basato su 7 *khosrowāni* (attribuiti ai re), 30 *lahn* (forme di modulazione) e 360 *dastām* (sistemi modali), che corrispondevano rispettivamente ai 7 giorni della settimana, ai 30 giorni del mese e ai 360 dell'anno [...]. La conquista araba (VII-VIII sec.) segnò l'inizio del periodo islamico, durante il quale i musicisti persiani continuarono a esercitare un grande influsso all'esterno. Musicisti e cantori persiani emigrati nelle città arabe introdussero qui la loro musica, che fu presto imitata dai loro colleghi arabi [...]. Oltre che in Arabia, l'influsso della musica persiana si esercitò in India, ove si recò verso la fine del XIII secolo il poeta-musicista Amīr Khusrau, al quale si attribuisce la modificazione del numero delle corde sul *sitār* indù, (derivato dal *setār* persiano), nonché l'introduzione dello stile vocale *qavali*, la creazione del *kheyāl* e di un certo numero di *rāga* (fra cui lo *yamankalyān*). Influssi importanti si

ebbero anche nelle città di Bucharā e di Samarcanda, come pure alla corte cinese dei T'ang, ove è attestata in quell'epoca la presenza di complessi strumentali di origine persiana, probabilmente introdotti da quelle due città [...]. Lo stesso *p'i-p'a* cinese deriverebbe dall'antico *barbat* persiano».²³

3. La voce della diaspora: trasmissione orale e resistenza identitaria

Il secondo e profondo livello di convergenza tra l'espressività sonora *arbēreshē* e la tradizione iranica risiede nella modalità di conservazione e trasmissione del sapere, fondata su una rigorosa e millenaria cultura dell'oralità. In entrambi i contesti, la musica non si configura come un testo scritto da riprodurre fedelmente attraverso la mediazione della partitura occidentale, bensì come un patrimonio vivente, incorporato e custodito all'interno della memoria collettiva e

²³ T. Vān Khê, *Iran*, in DEUMM, 551.

Geografie di una memoria modale. Diaspore, codici culturali e consonanze espressive tra il patrimonio musicale *arbëreshë* e la tradizione iranica
di Valerio Ciarocchi



del corpo stesso dei cantori.²⁴ Questo primato della trasmissione orale cessa di essere una semplice opzione tecnica

²⁴ M. Mandalà, *La tradizione manoscritta e a stampa dei canti sacri siculo-arbëreshë*, in *Musica e paraliturgia degli Albanesi di Sicilia, Atti della giornata di Studi, Mezzojuso, Sala Convegni del Castello, 28 aprile 2002*, a cura di G. Garofalo, Palermo 2002.

²⁵ A. Ricci - R. Tucci (a cura di), *Musica arbëreshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino (1954)*, con 2 cd,

per assumere un valore politico e antropologico fondamentale: si trasforma in uno strumento di resistenza culturale e in una cassaforte identitaria contro i rischi dell'assimilazione e della dispersione storica.

Nelle comunità italo-albanesi, questa dinamica trova la sua massima espressione nei *Vjeshë* (o *Vjershë*), i canti tradizionali eseguiti con o senza accompagnamento strumentale.²⁵ Esiliati dalla propria terra d'origine oltre cinque secoli fa, gli *arbëreshë* hanno utilizzato il canto polifonico e monodico come un vero e proprio archivio mobile, anche laddove le comunità più isolate hanno subito una latinizzazione più o meno forzata, come nel caso di Biancavilla, cittadina etnea fondata dagli *arbëreshë* negli anni Ottanta del Quattrocento.²⁶ La persistenza dei testi in lingua *arbërisht* e delle strutture melodiche balcanico-bizantine all'interno di un contesto geografico e

Squilibri, Roma 2006. <https://www.youtube.com/watch?v=hmwiC4TfIU> (consultato il 24 giugno 2026).

²⁶ V. Ciarocchi, «*O mburonjë e Shqipërisë, Mema e Lartë e Perëndisë*». *Gli inni musicati per Maria SS. dell'Elemosina di Biancavilla (CT)*, in: "Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata" III Serie 17 (2020) 121-152.

Geografie di una memoria modale. Diaspore, codici culturali e consonanze espressive tra il patrimonio musicale *arbëreshë* e la tradizione iranica
di Valerio Ciarocchi

linguistico radicalmente differente, come quello del Mezzogiorno italiano, è stata resa possibile solo grazie a una catena ininterrotta di ascolto e ripetizione tra generazioni. Il canto diventa così lo spazio in cui la comunità si riconosce, si stringe attorno al proprio passato e ridefinisce i confini simbolici della propria appartenenza. In modo speculare, sebbene su una scala geografica e istituzionale differente, la musica classica iranica ha affidato la propria sopravvivenza al sistema del *Radif*.²⁷ Questo *corpus* generativo di modelli melodici, suddiviso nei diversi *Dastgāh*, è stato trasmesso per secoli esclusivamente da maestro (*ostād*) ad allievo attraverso l'apprendimento mnemonico e l'imitazione diretta. Durante i momenti di profonda transizione o di crisi della storia iranica, il *Radif* ha funzionato come una struttura di salvaguardia della memoria spirituale e filosofica della civiltà. La capacità di improvvisazione dell'esecutore, sia nel contesto dei *Vjeshë* che in quello del *Radif*, non è dunque un atto di libertà assoluta, ma

un esercizio creativo che si muove all'interno di un perimetro di regole orali rigidamente interiorizzate. Cantare un *Vjeshë* o eseguire un *Gusheh* significa compiere un atto di fedeltà storica, riattivando un legame antico che l'ascoltatore e la comunità percepiscono come fondativo della propria essenza culturale.

4. Etica ed estetica del quotidiano: tra *Besa*, *Ta'arof* e il profumo del gelsomino

L'ultimo e più intimo livello di prossimità tra la cultura *arbëreshë* e la tradizione iranica si svela, a parer mio, nell'intreccio indissolubile tra la prassi musicale e le strutture etiche che governano le relazioni interpersonali. In entrambe le civiltà, la *performance* sonora non risponde mai a una logica di puro intrattenimento commerciale, ma è profondamente

²⁷ Cfr. B. Nettl, *The Radif of Persian music. Studies of structure and cultural context in the classical music of Iran*, Elephant & Cat, Champaign (Illinois)

1992. Questo testo analizza il *Radif* come monumento culturale della memoria e dispositivo di continuità storica della tradizione iranica.

Geografie di una memoria modale. Diaspore, codici culturali e consonanze espressive tra il patrimonio musicale *arbëreshë* e la tradizione iranica
di Valerio Ciarocchi



inserita in un sistema di valori comunitari in cui l'accoglienza dell'altro, il rispetto della parola data e la sacralità dell'ospite assumono una valenza, oserei dire, metafisica. Questa attitudine si riflette in modo speculare in due codici di condotta

²⁸ D. Martucci, *Il Kanun di Lek Dukajini. Le basi morali e giuridiche della società albanese*, Besa Muci, Nardò (LE) 2021. Per un'analisi comparativa del codice iranico si veda W.O. Beeman, *Language, status, and power in*

complessi e identitari: la *Besa* balcanica, conservata tenacemente dalle comunità italo-albanesi, e il *Ta'arof* iranico.²⁸ Se la *Besa* rappresenta il giuramento d'onore e il dovere assoluto dell'ospitalità protettiva, il *Ta'arof* costituisce l'arte della cortesia rituale, del rispetto reciproco e della deferenza sociale. Entrambi i dispositivi antropologici agiscono come regolatori della distanza e della vicinanza tra gli individui. Musicalmente, ritengo, questa attitudine etica si traduce in una precisa ritualità dell'esecuzione: nel canto *arbëreshë*, l'alternanza delle voci e il rigido rispetto dei turni espressivi (il dialogo tra chi *porta* la voce e chi *gira* il canto) riflettono la medesima armonia sociale e deferenza che l'iranico manifesta attraverso il *Ta'arof*. La *performance* musicale diventa così la messa in scena visibile e udibile di un patto etico comunitario.

A questa convergenza sociologica si affianca una sintonizzazione poetica e simbolica che trova la sua sintesi

Iran, Indiana University Press, Bloomington 1986, in particolare le sezioni dedicate alle dinamiche socio-antropologiche del *Ta'arof*.

Geografie di una memoria modale. Diaspore, codici culturali e consonanze espressive tra il patrimonio musicale *arbëreshë* e la tradizione iranica
di Valerio Ciarocchi

perfetta in una metafora botanico-olfattiva comune: la ricorrenza del fiore, e del gelsomino in taluni brani, nei testi dei canti.²⁹ Il gelsomino cessa di essere un mero elemento decorativo del paesaggio per trasformarsi in un potente archetipo della memoria. Nei cortili di *Shiraz* come nei giardini delle comunità *arbëreshë* della Sicilia e del Sud Italia, questo fiore tenue incarna la nostalgia per la patria perduta, la purezza dell'amore incontaminato e la persistenza della bellezza domestica all'interno dello scenario di una diaspora o di una perdita. Il profumo del gelsomino (*yāsaman* in *farsi*, *jasemin* in *arbëreshë*) cantato e tramandato, agisce come un attivatore sensoriale della memoria collettiva, dimostrando come due culture collocate a migliaia di chilometri di distanza

condividano lo stesso identico vocabolario emotivo per esprimere i concetti di sradicamento, dignità e appartenenza.³⁰

Conclusione

L'indagine comparativa condotta in questo studio ha inteso far emergere un ordito di consonanze estetiche, strutturali e antropologiche che scavalca i confini geografici imposti dalle mappe geopolitiche. L'accostamento tra l'espressività musicale delle comunità *arbëreshë* e la tradizione colta iranica, inizialmente passibile di apparire come un azzardo metodologico, trova la sua piena legittimazione scientifica nell'analisi di quel bacino storico comune rappresentato

²⁹ Il brano *arbëreshë* parla del profumo del fiore: è il dialogo d'amore familiare tra madre e figlia
https://www.youtube.com/watch?v=kZxwIfb3TM&list=RDkZxwIfb3TM&start_radio=1 (consultato il 24 giugno 2026).
<https://www.youtube.com/watch?v=7TIfmnkf2eA> (consultato il 24 giugno 2026). Il testo persiano dice che coloro che profumano di gelsomino, quando si siedono, spazzano via la polvere del dolore.

³⁰ Vd. A. Karimi-Hakkak, *Recasting persian poetry. Scenarios of poetic modernity in Iran*, Oneworld, London 2012. L'autore analizza l'uso delle metafore botaniche nella tradizione classica e la loro evoluzione come simboli di identità e memoria culturale.

Geografie di una memoria modale. Diaspore, codici culturali e consonanze espressive tra il patrimonio musicale *arbëreshë* e la tradizione iranica
di Valerio Ciarocchi

dall'Oriente bizantino, così prossimo all'impero persiano. Questo spazio transculturale non ha semplicemente favorito un'osmosi documentata sul piano filologico - come dimostra l'esistenza dei repertori del *Persikon* nei codici d'area balcanico-bizantina - ma ha strutturato una vera e propria *forma mentis* condivisa, fondata sulla resistenza della monodia e della microtonalità contro la standardizzazione del sistema tonale e temperato occidentale.³¹ I risultati della ricerca dimostrano come la musica, in entrambi i contesti, operi come un dispositivo dinamico di salvaguardia della memoria collettiva. Sia nei canti polifonici e monodici dei *Vjeshë* sia nell'apprendimento mnemonico del *Radif*, la trasmissione orale si è rivelata una scelta antropologica deliberata: una strategia di conservazione identitaria capace di proteggere l'essenza di una civiltà o di una comunità diasporica attraverso i secoli e le faglie della storia. Questo legame profondo è



ulteriormente corroborato da una sintonizzazione etica e simbolica speculare, in cui i codici di condotta e ospitalità sacra - *Besa* e *Ta'arof* - si riflettono nelle dinamiche stesse della *performance* musicale, e dove metafore poetiche universali

³¹ Cfr. P.V. Bohlman, *The music of european nationalism. Cultural identity and modern history*, ABC-Clio Inc., Goleta (California) 2004. L'autore

argomenta su come i sistemi modali periferici o diasporici resistano ai processi di omologazione culturale dei centri egemoni.

Geografie di una memoria modale. Diaspore, codici culturali e consonanze espressive tra il patrimonio musicale *arbëreshë* e la tradizione iranica
di Valerio Ciarocchi

come il profumo del gelsomino danno voce e corpo al sentimento dello sradicamento e della nostalgia.³²

In conclusione, questo lavoro invita a ripensare i criteri con cui la storiografia musicale occidentale definisce i concetti di vicinanza e alterità culturale. Dimostrando l'esistenza di una profonda memoria modale transcomunitaria, il saggio suggerisce che la prossimità tra i popoli non si misuri sulla base della contiguità territoriale, bensì sulla condivisione di strutture cognitive, etiche ed espressive. Il patrimonio sonoro *arbëreshë* e la tradizione iranica rimangono così testimoni di un dialogo sotterraneo e ininterrotto, custodi di un vocabolario umano universale che la musica continua a preservare e a tramandare oltre ogni confine.

³² Per una riflessione conclusiva sulla musica come comportamento sociale e come espressione di codici etici comunitari strutturati cfr. T. Magrini (a

Bibliografia

Beeman W.O., *Language, status, and power in Iran*, Indiana University Press, Bloomington 1986.

Bohlman P.V., *The music of european nationalism. Cultural identity and modern history*, ABC-Clio Inc., Goleta (California) 2004.

Brown P., *Il mondo tardo antico. Da Marco Aurelio a Maometto*, Einaudi, Torino 2017.

Cattin G., *La monodia nel Medioevo*, "Biblioteca di cultura musicale" 2, EDT, Torino 1991.

Ciarocchi V., «*O mburonjë e Shqipërisë, Mema e Lartë e Perëndisë*». *Gli inni musicati per Maria SS. dell'Elemosina di*

cura di), *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Einaudi, Torino 2002.

Biancavilla (CT), in: “Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata” III Serie 17 (2020) 121-152.

Conomos D., *Byzantine trisaghia and cheroubika of the fourteenth and fifteenth centuries*, Institute for Patristic Studies, Thessaloniki 1974.

De Rada G., *I canti premilosaici 1833-1835. Le prime raccolte poetiche in albanese*, in Idem, *Opera omnia*, vol. I, edizione critica e traduzione italiana a cura di F. Altimari, con cd-rom allegato, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2005.

During J., *The art of persian music*, Mage Publishers, Washington D.C. 1991.

Garofalo G. (a cura di), *I canti bizantini di Mezzojuso. I manoscritti di Papàs Lorenzo Perniciaro*, Vol. I, Regione Siciliana Assessorato ai Beni Culturali e Ambientali e alla Pubblica Istruzione, Palermo 2001.

I canti bizantini arbëreshë di Sicilia. Le registrazioni di Ottavio Tiby (Piana degli Albanesi 1952-'53) e l'odierna tradizione, in: “EM Rivista degli Archivi di Etnomusicologia”, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, II, 11-65.

Kalaitzidis K., *Post-byzantine music manuscripts as a source for oriental secular music (15th to early 19th century)*, Ergon Verlag, Würzburg 2012, 45-62.

Karimi-Hakkak A., *Recasting persian poetry. Scenarios of poetic modernity in Iran*, Oneworld, London 2012.

Magrini T. (a cura di), *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Einaudi, Torino 2002.

Mandalà M., *La tradizione manoscritta e a stampa dei canti sacri siculo-arbëreshë*, in *Musica e paraliturgia degli Albanesi di Sicilia, Atti della giornata di Studi, Mezzojuso, Sala*

Convegni del Castello, 28 aprile 2002, a cura di G. Garofalo, Palermo 2002.

Marchianò A., *I canti popolari arbëreshë (italo-albanesi) e la tradizione dei canti popolari italiani*, “Biblioteca di Sinestesie” 27, Sinestesie, Avellino 2014.

Martani S., *La musica bizantina in Italia: fonti musicali e testimonianze letterarie*, in: “Rivista Internazionale di Musica Sacra” 23 (2002) 1-30.

Martucci D., *Il Kanun di Lek Dukajini. Le basi morali e giuridiche della società albanese*, Besa Muci, Nardò (LE) 2021.

Marzi G., *Bizantina, Musica*, in DEUMM, Il Lessico, vol. I, 353-365.

Nettl B., *The Radif of persian music. Studies of structure and cultural context in the classical music of Iran*, Elephant & Cat, Champaign (Illinois) 1992.

Ostrogorsky G., *Storia dell'impero bizantino*, Einaudi, Torino 2014.

Ravegnani G., *Civiltà bizantina. Una storia millenaria*, Carocci, Roma 2023.

Ricci A. - Tucci R. (a cura di), *Musica arbëreshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino (1954)*, con 2 cd, Squilibri, Roma 2006.

Scaldaferri N., *Percorsi tra oralità e scrittura nella tradizione liturgica bizantina in Italia meridionale*, in: P. Barzan - A. Vildera (edd.), *Il canto “patriarchino” di tradizione orale in area istriana e veneto friulana*, Neri Pozza, Vicenza 2000, 291-310.

Scaldaferri N., *Musica arbëreshë in Val Sarmiento. Ricerche 1954-1990*, Squilibri, Roma 2026.

Stöckl E., *Albania*, in A. Basso (diretto da), *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Il Lessico, vol. I, Utet, Torino 1989, 56-58.

Tardo L., *L'antica melurgia bizantina*, Monastero Esarchico di Grottaferrata, Grottaferrata (Roma) 2005.

Troelsgård C., *Byzantine chant. Tradition and reform*, Danish Institute at Athens, Athens 2011.

Vân Khê T., *Iran*, in DEUMM, Il Lessico, Vol. II, 550-555.

Zonis E., *Classical persian music. An introduction*, Harvard University Press, Cambridge 1973.

Sitografia e risorse online

<https://www.youtube.com/watch?v=VwBcn7luZQQ>

(consultato il 24 giugno 2026).

<https://www.youtube.com/watch?v=AmI14EBzDyQ>

(consultato il 24 giugno 2026).

<https://www.youtube.com/watch?v=igd2aZ8peC4> (consultato il 24 giugno 2026).

<https://www.youtube.com/watch?v=tW8UG2ijSg0>

(consultato il 24 giugno 2026).

<https://www.youtube.com/watch?v=TvKp25tgJ-I> (consultato il 24 giugno 2026).

<https://www.youtube.com/watch?v=T9TK9oxCgAE>

(consultato il 24 giugno 2026).

Geografie di una memoria modale. Diaspore, codici culturali e consonanze espressive tra il patrimonio musicale *arbëreshë* e la tradizione iranica
di Valerio Ciarocchi

<https://www.youtube.com/watch?v=95amB7kUu-k>

(consultato il 24 giugno 2026).

<https://www.youtube.com/watch?v=-DRQrxhdi5Y>

(consultato il 24 giugno 2026).

<https://www.youtube.com/watch?v=dPx5TZwitUw>

(consultato il 24 giugno 2026).

<https://www.youtube.com/watch?v=hmwiC4TfFIU>

(consultato il 24 giugno 2026).

https://www.youtube.com/watch?v=kZxwIfb3TM&list=RDkZxwIfb3TM&start_radio=1

(consultato il 24 giugno 2026).

<https://www.youtube.com/watch?v=7TIfmnkf2eA> (consultato

il 24 giugno 2026).

Immagini

Pag. 1 e 13 – pianta di gelsomino

Pag. 3 – *cifteli* albanese, cordofono

Pag. 6 – *setār* persiano, cordofono

Pag. 9 – complesso musicale tradizionale persiano

Pag. 11 – rievocazione storica *arbëreshë*, Biancavilla (CT)

Valerio Ciarocchi insegna, dal 2017, musicologia liturgica e storia della musica sacra, è componente del Centro di Pedagogia Religiosa “*Giovanni Cravotta*”, è coordinatore didattico del diploma universitario in mistagogia, musica, arte sacra e turismo religioso presso l’Istituto Teologico “*San Tommaso d’Aquino*” di Messina (aggregato all’Università Pontificia Salesiana, Roma).

Dal 2024 è tutor coordinatore P.I.F.D. presso il Centro Formazione Insegnanti del Conservatorio Statale di Musica “*Arcangelo Corelli*” di Messina.

Già docente a contratto, nel 2020, di etnomusicologia, musicologia e storia della musica, nell’ambito del master di I livello in “*Civiltà e turismo religioso nel Sud-Italia*” (Di.C.A.M., Università di Messina).

Geografie di una memoria modale. Diaspore, codici culturali e consonanze espressive tra il patrimonio musicale *arbëreshë* e la tradizione iranica
di Valerio Ciarocchi

Compiuti gli studi classici (Liceo Ginnasio “*Giuseppe La Farina*”, Messina), si è diplomato in pianoforte (Conservatorio “*Francesco Cilea*”, Reggio Calabria) e didattica della musica (Conservatorio “*Arcangelo Corelli*”, Messina) perfezionandosi come pianista accompagnatore (Conservatorio “*Jacopo Tomadini*”, Udine). Ha conseguito la qualifica di maestro collaboratore sostituto (Teatro Lirico Sperimentale “*Adriano Belli*”, Spoleto). Si è specializzato in didattica speciale (Università di Trieste). Parallelamente ha conseguito baccellierato e licenza in teologia (catechetica), master II livello in bioetica (Università Pontificia Salesiana, Roma) dottorato di ricerca in musicologia liturgica (Pontificia Facoltà Teologica di Sicilia “*San Giovanni Evangelista*”, Palermo) e, per rilascio diretto da equipollenza, in “musica e spettacolo” (Università degli Studi di Roma “*La Sapienza*”).

Socio aggregato Accademia Peloritana dei Pericolanti, U.C.S.I., componente Comitato messinese dell’Istituto per la storia del Risorgimento italiano, già socio ordinario Società Messinese di Storia Patria, S.I.d.M., A.I.S.C. musica sacra, S.I.R.E.F.

Ha attualmente all’attivo oltre un centinaio di pubblicazioni su riviste scientifiche, saggi e monografie afferenti all’ambito musicologico, storico-musicale e pedagogico-musicale. Nel 2022, il Presidente della Repubblica, per merito didattico e scientifico, lo ha nominato cavaliere dell’Ordine “*Al Merito della Repubblica Italiana*”.

Pubblicato nel mese di Settembre 2026

ARACNEwww.aracne-rivista.itinfo@aracne-rivista.it<https://www.facebook.com/aracnerivista><https://www.instagram.com/aracnerivista/>

ARACNE è una rivista iscritta nel Pubblico Registro della Stampa. Ha il codice ISSN 2239-0898 e rientra tra le riviste scientifiche (Area 10) rilevanti ai fini dell’Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN).

© **Informazioni sul copyright:** tutti i diritti relativi ai testi e alle immagini pubblicati su ARACNE sono dei rispettivi Autori. Qualora il copyright non fosse indicato, si prega di segnalarlo all’editore (info@aracne-rivista.it). La riproduzione parziale o totale dei testi e delle immagini, anche non protetti da copyright, effettuata da terzi con qualsiasi mezzo e su qualsiasi supporto atto alla sua trasmissione, non è consentita senza il consenso scritto dell’Autore.



ARACNE  TESSERE LA PACE