

Saggio n° 1

**L'INNO AKATHISTOS
MONUMENTO DI TEOLOGIA**

L'INNO ACATISTO
MONUMENTO DI TEOLOGIA E DI CULTO MARIANO
NELLA CHIESA BIZANTINA [*]

Presento in sintesi, in questa relazione [1], sotto l'aspetto teologico-liturgico, l'«Inno Acatisto alla Santissima Madre di Dio», capolavoro di letteratura e fino ad oggi espressione di vissuta pietà mariana nella Chiesa bizantino-slava [2].

Premetto brevi cenni di critica e di metodologia teologica.

PARTE INTRODUTTIVA

1. RILIEVI DI CRITICA

1.1. *Struttura dell'Acatisto*

L'Acatisto [3] è un contacio, che segue non le regole della prosodia quantitativa classica, ma della metrica sillabica e tonica [4].

Non ha proemio [5].

La celebre dedica è posteriore [6].

Consta di 24 stanze (οἴκοι) ad acrostico alfabetico, ma di due forme diverse: le 12 stanze dispari, dopo la introduzione metrica narrativa, si prolungano con 12 salutationsi o acclamazioni (χαίρετισμοί) e si chiudono con l'efimnio: Χαῖρε, νύμφη ἀνύμφευτε (Ave, Vergine e Sposa). Invece le 12 stanze pari chiudono la parte metrica narrativa con l'efimnio: Ἀλληλοῦσα (Alleluia). L'Inno si svolge in due grandi scenari, di 12 stanze ciascuno: uno storico, l'altro dommatico. Persino il numero dei versi (e forse delle sillabe) è stato ingegnosamente studiato: 18 versi per le stanze dispari, 6 per quelle pari, con una media di 12 versi per stanza. Un gioco di numeri! [7].

Sono rigorosamente applicate le leggi della isosillabia [8] e dell'isotonia [9] – pari numero cioè di sillabe e di accenti nel

[*] Questo saggio riprende una relazione sull'Inno Akathistos alla Madre di Dio tenuta a Zagabria nel 1971 in apertura del Congresso Mariologico-Mariano Internazionale, edita dalla PONTIFICIA ACADEMIA MARIANA INTERNATIONALIS, *De cultu mariano saeculis VI-XI*, vol. IV, Romae 1972, p. 1-39.

In questa edizione, per comodità e utilità degli studiosi, presento separatamente prima il testo della relazione, poi, – con lo stesso corpo tipografico – le note critiche che la corredano.

corrispondersi delle stanze e dei versi –, mentre il metro si alterna con ritmo elegante [10].

Regolari le pause [11], ricercata l'omofonia di rime perfette e di assonanze [12]; introdotto anche il parallelismo di tipo ebraico-siriaco nei *χαριτισμοί*, che si corrispondono a due a due tanto nel metro quanto nel concetto [13].

1.2. Autore

Tale architettata struttura non può essere composizione improvvisata al tempo di un assedio, come vorrebbero alcuni codici e potrebbe far credere il *Sinassario*. In tal senso non ne può essere autore il patriarca Sergio o Germano [14].

Criteri interni persuadono un periodo anteriore, che oscilla tra la fine del V e gli inizi del secolo VI. È infatti posteriore a un'omelia di Basilio di Seleucia sulla Madre di Dio, da cui dipende [15], e anteriore – pare – al contacio di Romano il Melode sul patriarca Giuseppe [16]. Molti propendono per la paternità di Romano. Personalmente non lo credo, per la troppa discordanza di stile e di contenuto tra l'Acatisto e gli inni di Romano il Melode [17].

1.3. Il testo

Non esiste ancora una vera edizione critica dell'Inno, benché diversi l'abbiano promessa e parzialmente intrapresa [18]. Ma la sua congegnata tecnica non poteva permettere profondi mutamenti. Dal confronto con le migliori edizioni (Aldo Manuzio, J.M. Querci, W. Christ, M. Paranikas, J.B. Pitra, S. Eustratiadês, C.A. Trypanis...) son giunto alla convinzione che, nonostante alcune varianti di poca entità, il testo che essi presentano è pressoché identico ed attendibile [19]. Ci si può dunque sicuramente basare per una teologia dell'Inno. Le varianti segnalate dall'edizione musicale di Wellesz e dall'antica versione latina del vescovo Cristoforo (c. 800 d.C.) sono per lo più di forma, e quasi sempre inattendibili, perché esulano dalle leggi del metro e del parallelismo più sopra indicate [20].

2. PRESENTAZIONE DELL'INNO

La parte storica dell'Acatisto (le prime 12 stanze) segue la trama biblica del racconto dell'infanzia: Annunciazione – visitazione – pastori – magi – Egitto – Ipapante. Risponde meglio al formulario della primitiva festa dell'Incarnazione, imperniata sul Natale, che a quello dell'Annunciazione, istituita nel secolo VI.

Nella seconda parte dommatica la trama è più propriamente mariana: vita verginale di Maria – concepimento verginale – divina maternità – parto verginale – Maria difesa e modello dei vergini – Maria fonte dei misteri sacri battesimali – Maria protettrice dell'impero cristiano. Una piccola somma di mariologia arcaica.

Attorno a questo fulcro storico-dommatico si muovono i *χαριτισμοί*, che sceneggiano il mistero con un elegante intreccio di figure e di immagini, studiatamente scelte e raggruppate a commento dei temi. Così, ad esempio, nella scena dei pastori le immagini si ispirano alla pastorizia, in quella dei magi alla stella e ai culti d'Oriente, in quella dell'Egitto alle figure dell'Esodo; ecc.

Questo limato studio di forma, mi ha posto il problema della metodologia teologica dell'autore.

3. METODOLOGIA TEOLOGICA

Mi si consentano tre osservazioni: sul fine, sulla materia, sulla forma dell'Inno.

3.1. Il fine

L'Acatisto non è un trattato né un'omelia: è un inno. Non difende, non espone, ma propone.

Non vuol difendere la verità: perciò non combatte – com'era costume del tempo – eretici e giudei.

Non vuole esporre la dottrina, con prove di Scrittura e argomenti di tradizione e di ragione: tanto che non accenna neppure a notissime profezie e figure bibliche consacrate dalla tradizione, come la vergine di Isaia, la porta orientale di Ezechiele, il rosetto ardente, ecc.

Intende semplicemente proporre il dato di fede allo spirito, per innalzarlo alla contemplazione del mistero. Non dunque faticosa ricerca, ma gioioso possesso della verità.

3.2. *La materia*

Fonti sono la Scrittura e più ancora la teologia dei Padri del IV-V secolo, che costituisce la trama teologica dell'Inno.

Contenuto: è quanto di più sicuro e autentico su Maria la fede ci insegna: la verginale divina maternità, preceduta da una vita verginale, coronata dal suo fattivo intervenire per noi.

Non quindi temi di ispirazione apocrifia: concezione di Anna, natività, presentazione e vita nel tempio, dormizione [21]; non temi di sviluppo posteriore, come la partecipazione della Madre alla vita e passione del Figlio; neppure aspetti di santità personale, eccetto la verginità.

Suo centro è il dogma mariano professato ad Efeso: Maria cioè nel mistero del Verbo incarnato.

Ora, il mistero del Verbo incarnato – nella prospettiva orientale che partendo da Ireneo culmina ai Palamiti – è il termine ultimo a cui è chiamato l'uomo: diventar dio nel Dio Verbo umanato. L'incarnazione quindi non è solo una tappa, ma è principio e insieme compendio di tutta la salvezza: fatto storico e mistero transtorico, operante nel tempo ed oltre il tempo, dinamicamente in atto nel mondo fino alla sua pienezza.

Maria, nella visuale dell'Inno, è presente e operante in tutta l'estensione del mistero del Verbo incarnato: ovunque l'umanità di Cristo è fonte di vita, ivi è Maria che gli ha donato la carne.

Contemplazione in primo piano cristologica, che è insieme mariana. Non v'è espressione, si può dire, che si fermi solo a Maria; né l'Inno procede con litanie di titoli e di glorie, come le nostre litanie occidentali. Per questo – come già Ireneo – attribuisce indistintamente gli effetti della salvezza tanto a Cristo quanto a Maria; però, diversamente da Ireneo, li fa dipendere non dalla sua fede e ubbidienza, ma unicamente dalla sua funzione di madre. Prospettiva, questa, di Proclo e di Cirillo, che l'autore segue, ampliandola.

3.3. *La forma*

Fedele al principio dei Padri, che il mistero non si indaga ma si crede, l'Inno non procede con ragionamenti, ma con un architettato intreccio di asserzioni, di figure, di immagini, di acclamazioni, che investono tutto l'uomo – anima e sensi, mente e cuore – e lo portano ad una liturgia di lode. Il tutto in forma stringata e densa.

La parte narrativa propone i temi alla mente. Il susseguirsi delle figure e delle immagini colte dal creato diventa – secondo il metodo spirituale dell'Oriente – come un velario che lascia intuire nel simbolo le realtà celesti. L'intimo gaudio che nasce al contatto col mistero intuito provoca il grido dell'anima prima che l'acclamazione della bocca. Cantare, inneggiare, acclamare, ma soprattutto gridare, sono i verbi che introducono gli ἀλληλοῦσια e ἡ χαῖρα: due parole chiave, intenzionalmente scelte, per esprimere giubilo e lode dinanzi al mistero in cui è avvolta la Vergine.

Non è dunque pura forma poetica; ma atto insieme di teologia e di culto.

L'ACATISTO, COMPENDIO DI TEOLOGIA MARIANA

Vengo ora ai temi dell'Inno. Li potrei sintetizzare così: 1) Il mistero che è Maria; 2) Maria nel mistero del Verbo incarnato.

1. *Il mistero che è Maria*

Seguendo la traccia di Proclo, di Basilio di Seleucia e di altri, l'Acatisto presenta Maria come un mistero – oggetto quindi non di indagine, ma di fede – nei tre aspetti: verginale concepimento, parto verginale e specialmente divina maternità [22].

Mistero però che si irradia dal più alto mistero del Verbo incarnato, dal quale dipende e al quale conduce. Maria sta al Figlio come il raggio al sole: è riverbero, e nello stesso tempo garanzia e prova del Verbo incarnato [23]. Sono temi comuni del periodo di Efeso.

2. *Maria nel mistero del Verbo incarnato*

È il tema-base dell'Inno, che proietta l'azione del mistero del Verbo (e di Maria in esso) fino alla caduta e alla stessa creazione, e la prolunga nella storia del mondo e della Chiesa fino al compimento nel Regno.

Adamo ed Eva, umanità decaduta, angeli e demoni, semplici fedeli ed asceti, Chiesa e Impero, sono lo scenario ove il mistero del Verbo si inserisce ed opera.

Vediamone in sintesi i due quadri: 1) il mistero del Verbo operante nell'umanità decaduta; 2) il mistero del Verbo operante nella Chiesa redenta.

2.1. *Il mistero del Verbo e l'umanità decaduta*

L'Inno si apre contrapponendo l'annunciazione alla caduta. Non segue però, in questa antitesi di ricapitolazione, la linea di Giustino-Ireneo-Epifanio (verginale obbedienza che ripara la verginale disobbedienza), ma quella di Atanasio-Cappadoci-Padri efesini, di una vergine che media tra Dio e l'uomo la riconciliazione. «Salus per virginem»; ma ecco come:

2.1.1. La verginità di Maria («fiore di verginità, serto di continenza») [24] è un bene paradisiaco, angelico ed escatologico, riapparso nel mondo con lei (visuale di Atanasio e dei

Cappadoci). Assume nel piano della salvezza un ruolo di mediazione non più solo per Eva (Ireneo) o per il sesso femminile (Severiano di Gabala), ma per tutta l'umanità (Basilio-Niseno): è come un'ambasciata di pace gradita al Signore, che si riconcilia col mondo, o come un libello di supplica accolto dal Giudice, che perdona ai colpevoli [25] (linea di Antipatro di Bostra. – Abbiamo qui l'azione personale-soterica di Maria: punto di grande sviluppo nella successiva tradizione bizantina, fino alla formulazione di Nicola Cabasila).

2.1.2. A questo aspetto personale-soterico s'aggiunge quello materno-soterico, in due modi:

a) per il fatto di una verginità feconda che diventa apportatrice di vita e di perdono in Cristo: in questa visuale la Vergine – come in Proclo – è paragonata all'albero del paradiso che porta il frutto di vita, o – come in Nilo ed Epifanio – alla veste di gloria che copre la nudità non dei progenitori soltanto, ma di tutti gli uomini; e la sua maternità si colloca nel contesto di noi erranti e condannati, ai quali dona la Guida e il Liberatore [26] (visuale di Antipatro);

b) per il modo con cui si attua: parto verginale, nella gioia. Però anche qui l'orizzonte s'allarga e prelude agli sviluppi dei secoli VII-VIII e della successiva tradizione bizantina. Il *χαίρε* dell'angelo non è più solo annuncio di gioia per la donna, che viene sciolta dalla condanna del partorire nel dolore e ristabilita nell'ordine antico (come in Severiano, Esichio e altri del sec. V); ma è annuncio di gioia universale, che annulla tutta la condanna, anche dell'uomo:

«per te splenderà la gioia, per te la maledizione si eclisserà. Ave, risurrezione di Adamo caduto, riscatto delle lacrime d'Eva» [27].

Compendiando: «per virginem» siamo salvati, perché il profumo della sua verginità ottenne perdono e attirò Dio tra noi; perché il suo parto verginale nella gioia redense il soffrire di Eva e annullò la condanna; perché soprattutto ci diede il

Redentore. In questo senso fu mediatrice all'umanità; e come fu «scala celeste per cui scese il Signore», così è «ponte che porta gli uomini ai cieli» [28].

Un necessario rilievo: l'antitesi redenzione-caduta non è rapporto statico, ma dinamico: non sono due scene storiche soltanto, ma due mondi: quello della colpa e della condanna, di cui tutti siamo partecipi, e quello della restaurazione, a cui tutti siamo chiamati. Il rapporto non è più Adamo-Cristo, Eva-Maria, ma è: Maria-Cristo-umanità bisognosa di redenzione.

In questa visione dinamica si inseriscono gli angeli, e più ancora i demoni.

Gli angeli: non tanto per ammirare stupiti il prodigio di una Vergine Madre e di un Dio fatto uomo [29], quanto per cantare con noi la gioia della riconciliazione avvenuta: «per te con la terra esultano i cieli» [30]. È un contesto simile al nostro «sanctus». Cirillo già lo indicava.

I demoni: che lamentano la propria sconfitta a causa di una donna. Il tema risale alla primitiva tradizione, in collegamento con Gen 3, 15. Ma l'Inno riprende e sviluppa la linea di Atanasio-Cappadoci-Efeso-Crisippo (soprattutto), mettendo in risalto non tanto la disfatta personale di satana («ave, mare che inghiotti il faraone spirituale») [31], pure accennata, quanto lo sgretolarsi del suo regno negli uomini: il cessare cioè dell'idolatria e dei vizi, delle mitologie e dei culti pagani, mentre gli uomini vengono a Cristo, unico Signore e maestro di virtù. Causa di questa disfatta, che spopola di prede l'inferno, è Maria, con la sua divina maternità: «per te fu spogliato l'inferno» [32].

2.2. *Il mistero del Verbo operante nella Chiesa*

2.2.1. *Maria alle origini della Chiesa*

L'Inno contempla Maria alla base della fede, sulla bocca degli Apostoli, nel cuore dei martiri: perché ovunque si predica e si confessa il Verbo nato da lei [33].

Ma è anche alle origini della nostra rigenerazione battesimale, non solo con la sua esemplarità, ma soprattutto con la sua causalità. L'accostamento del grembo di Maria col fonte battesimale e della nascita verginale di Cristo con la nostra rinascita da acqua e Spirito Santo è tema noto ai Padri e alle liturgie. Ma i Padri del V secolo (Cirillo, Proclo, Teodoto) che l'Inno segue evidenziarono la dipendenza causale dei misteri battesimali dalla maternità di Maria: gli sponsali che il Verbo contrasse con l'uomo nel suo seno si perpetuano nei fedeli coi riti dell'illuminazione.

È infatti Cristo che ci lava, ci unge, ci nutre: acqua, crisma, cibo. Ma Cristo è da Maria.

L'Inno dunque ce la presenta come un diacono che la notte del Sabato Santo accompagna i catecumeni alle acque lustrali. In una pittura del monastero di Vatopedi all'Athos la Vergine apre la processione portando alto il cero pasquale, nella cui fiamma splende Cristo bambino.

La vede poi, l'Acatisto, presente e quasi immanente ai sacri misteri: è lei il fonte che contiene l'acqua salutare, l'essenza odorosa di cui è composto il crisma, la vita del mistico banchetto, ove ci nutriamo del corpo e sangue del Signore, che sono suoi, perché da lei il Verbo li assunse nella sua persona [34].

La divina maternità è così al centro del nascere dei fedeli nella Chiesa; ed è pure al centro del loro pellegrinare verso la patria.

2.2.2. *Maria e il popolo di Dio pellegrinante verso la patria*

L'Inno si ispira al viaggio di Israele nel deserto verso la terra promessa, o a un mare che dobbiamo attraversare per giungere al porto. La tipologia cristologica e spirituale dell'esodo era acquisita dalla tradizione; l'Acatisto vi inserisce la Vergine. Poiché Cristo è l'acqua viva (sottintende), Maria è la roccia da cui sgorgano perenni le acque che dissetano quanti anelano alla vita; e ci sostituisce la manna, donando il pane vivo, cibo di spirituali delizie. Se Cristo poi (sottintende ancora l'Acatisto)

oltre che via, è termine della nostra trasformazione in lui e del nostro pellegrinaggio, Maria che lo possiede è il porto ove ci ancoriamo, è la terra promessa a cui tendiamo, dalla quale scorre il latte e miele divino [35].

Fin qui la causalità mediata; ma qui pure si innesta, come naturale promanazione, la causalità personale di Maria, la sua mediazione. Infatti, accanto a espressioni ed immagini che presentano la Madre del Verbo come sorgente inesausta e tesoro di vita per noi – sia nel portarci con la sua luce ad una più intima conoscenza del mistero di Dio, sia col donarci la ricchezza dei doni, di cui è principio il suo parto [36] – compaiono espressioni ed immagini che richiamano un suo personale intervento dal cielo, oggi, in favore del popolo di Dio pellegrinante, tanto nel difenderlo dagli assalti di satana («recinto di pecorelle spirituali», «chiusura ai nemici invisibili») [37], quanto nel sostenerlo lungo il cammino («bell'albero ombroso, che tutti ripari», «riparo del mondo, più ampio che nube») [38].

Questo aspetto della mediazione, timidamente formulato in Basilio di Seleucia, troverà maggior sviluppo negli inni di Romano. L'Acatisto risente – penso – di questa iniziale posizione dei fedeli, che scoprono in Maria la propria difesa e il proprio rifugio non solo perché Madre che tutto può presso il Figlio (risalto dato da Proclo e più ancora da Basilio di Seleucia), ma soprattutto perché la sua maternità l'ha inserita in un mistero di grazia che si compie giorno per giorno in noi, fino al cielo.

Vi sono però due aspetti della mediazione, consacrati dalla tradizione, di cui l'Acatisto si fa portavoce: il rapporto della Vergine Madre con i vergini e la sua protezione sull'impero cristiano.

2.2.3. *Maria e i vergini*

Origene-Atanasio-Cappadoci-Padri efesini presentano Maria come primizia e modello, da parte femminile, della vergi-

nità: verginità che, inserendosi nel piano ricapitolativo della salvezza, ripristina lo stato paradisiaco e la vita angelica, diventa una «spirituale rigenerazione», e realizza le mistiche nozze col Verbo. Secondo Atanasio, Maria si prende particolare cura delle vergini, in vita e dopo morte; e il Nazianzeno ci descrive la vergine Giustina che, in pericolo per la sua castità, ricorre per aiuto alla Vergine Maria.

Tutti questi elementi sono presenti nell'Inno, che raffigura Maria come muro di difesa – in virtù proprio della sua verginale maternità – dei vergini e di quanti a lei ricorrono, e la presenta come iniziatrice, causa, sostegno e nutrice dello stato verginale. Iniziatrice con la sua vita; causa con la sua verginale maternità, che dona al mondo il seminatore dei casti; sostegno con la sua potenza (l'Inno la paragona a una colonna); nutrice con le sue caste cure; e infine paraninfa delle nozze col Verbo, al quale conduce i vergini di ambo i sessi [39].

Elegante sintesi sulla verginità e i suoi rapporti con Maria, e primo tema di sviluppo della mediazione mariana, nel quadro del mistero del Verbo, che rinnova il pensare e l'agire dell'uomo [40].

2.2.4. *Maria e la comunità religioso-politica dell'Impero cristiano*

In Blacherne si ergeva un tempio alla Madre di Dio, ove si conservava la sua veste, pegno di protezione.

Ma Costantinopoli già agli inizi del V secolo considerava Maria come protettrice invincibile contro i barbari infedeli. Severiano ci ha lasciato in merito un testo significativo.

Risaltando questi due temi, l'Inno canta Maria come tempio vivente di Dio, vanto quindi dei sacerdoti e gloria degli imperatori cristiani, torre della Chiesa, baluardo dell'Impero; e – in seguito forse alle prime esperienze salvatrici – la esalta come colei «per cui s'innalzano i trofei, per cui cadon vinti i nemici» [41].

Si tratta evidentemente della diretta azione personale di

Maria, dipendente però dal fatto che Dio l'ha consacrata come suo tempio investendola di questo potere; dal fatto cioè che è la Theotokos.

Per questo, dopo averle offerto il canto, l'Inno si chiude chiedendo che lei, la Madre inclita del Verbo, preservi tutti da ogni calamità e da ogni futuro (o imminente) castigo [42].

Questo quadro dunque consacra un importante aspetto della mediazione di Maria verso il popolo cristiano, che echeggerà nella tradizione bizantina fin dopo la caduta di Costantinopoli.

2.2.5. *Maria e il fedele*

Ma anche l'umile anonimo autore, dopo aver cantato il mistero della Madre di Dio, all'ultimo posto, in due soli versi, dice cos'è per lui Maria: medicina del corpo, salvezza dell'anima [43]. C'è tutto. È l'azione salvifica di Maria verso i singoli fedeli, che prelude agli sviluppi del secolo VIII.

* * *

Questa, in sintesi, la visione unitaria dell'Acatisto. Mi si consentano tre brevi osservazioni:

1. *I titoli dati a Maria.* – Sono pochi, e stupisce in un Inno di lode: *Theotokos – vergine – santa – benedetta – inesperta di nozze – irreprensibile – incontaminata.* Nessun altro accenno alla santità, alla regalità, alla dignità. Ciò dice che l'Inno non è encomiastico, ma teologico e si ispira alla sobria mariologia del secolo V.

2. *La santità di Maria.* – L'Acatisto risente della posizione ancora incerta del secolo IV-V sulla santità personale di Maria; ne raccoglie e presenta solo le componenti sicure: la sua vita verginale e l'azione in lei dello Spirito Santo e del Verbo. Vita verginale, è sinonimo di vita santa, già secondo Atanasio e i

Cappadoci. Azione dello Spirito Santo e inabitazione del Verbo, sono fonti della santificazione di Maria già in Origene, Cappadoci, Padri di Efeso, Antipatro. L'Inno la canta «arca indorata da Spirito santo» e tempio «santificato» dalla presenza del Verbo [44]. Una sola espressione in più: «trono santissimo (πανάγιον) di colui che siede sui Cherubini» [45]. Posizione dunque assolutamente equilibrata e tradizionale.

Un solo cenno, che colloca l'Acatisto a un punto di progresso in più rispetto ai Padri di Efeso: l'interpretazione del «quomodo» della Vergine, che si ricollega all'interpretazione di Basilio di Seleucia e di Antipatro: non indiscreta domanda, ma saggia richiesta [46]. Siamo dunque anteriori agli sviluppi del VI-VII secolo sulla santità di Maria.

3. *La mediazione di Maria.* – Data l'attualità del tema e gli sviluppi nei secoli successivi, compendio il contenuto dell'Inno sulla mediazione di Maria: 1) con la sua vita verginale Maria riconcilia Dio con gli uomini; 2) con la sua maternità diventa fonte perenne di grazia; 3) prolunga la sua materna sollecitudine sopra i fedeli, difendendoli dagli assalti di satana e accompagnandoli verso Dio; sopra le vergini e quanti a lei ricorrono, diventando loro difesa e riparo; su Costantinopoli, la Chiesa e l'Impero, facendosi protettrice, baluardo e condottiera; sul singolo fedele, personificato dall'autore, aiutandolo nella salute del corpo e dell'anima.

Questa la dottrina: sobria, ma pure completa nella sua espressione e nei suoi sicuri fondamenti.

Ed ora, alcune brevi considerazioni sull'Acatisto come espressione di culto mariano.

L'ACATISTO ESPRESSIONE DI CULTO MARIANO
NELLA CHIESA BIZANTINA

1. *L'Acatisto nell'uso liturgico e nella devozione privata* [47]

Nessun Inno fu mai tanto stimato nel suo contenuto teologico, da meritare addirittura una festa liturgica propria, con proprio canone, il 5° sabato di Quaresima.

Recitato parimenti a compieta nei quattro primi venerdì di Quaresima, usato per pubbliche cerimonie di ringraziamento, esso occupa un posto privilegiato anche nella devozione privata dei fedeli. Per la sua popolarità fu paragonato al Rosario; ma è di ben altra ispirazione e di tutt'altro contenuto. Musicato in tutti i tempi e secondo le esigenze dei popoli, vige oggi come ieri nelle chiese greche e slave.

2. *L'Acatisto e la posteriore Innografia liturgica bizantina* [48]

Nella ristrutturazione liturgica dei secoli VIII-IX avvenne una profonda trasformazione: ai contaci si sostituirono i canoni, sullo schema delle 9 odi bibliche, con diversi tropari per ciascuna ode, generalmente conclusa con un tropario mariano, un «theotokion». L'Acatisto rimase; ma si moltiplicarono i canoni mariani, diventarono incalcolabili i «theotokia». Ma, se crebbe il numero, diminuì l'ispirazione. Mi si consentano tre brevi raffronti con l'Acatisto:

2.1. *Quanto allo stile.* – L'Acatisto è una unità letteraria e scenica, il canone una poesia composta, diversa per metrica, addiziva per contenuto: pensieri staccati riuniti insieme senza un nesso logico.

2.2. *Quanto al metodo.* – I tipi e le immagini, studiatamente scelte e armoniosamente disposte nell'Acatisto, nell'Innografia posteriore diventano una moda, non sempre di buona lega. Si moltiplicano fino alla noia, senza un perché logico, una scelta accurata, una funzione precisa. Una specie di manierismo teologico-liturgico.

2.3. *Quanto al contenuto.* – Il mistero della divina maternità resterà sempre il centro dell'Innografia bizantina mariana. Ma la visione unitaria e così profonda del mistero, che l'Acatisto esprime, sarà – per così dire – frantumata e dispersa in un disparato amalgama di pezzi. Assumerà poi un posto preponderante, accanto alla lode, la liturgia di supplica alla Vergine, secondo la più evoluta dottrina dei secoli VIII-IX. Anche la santità di Maria sarà cantata con accenti encomiastici e iperbolici.

L'Acatisto, di fronte a questa vasta produzione mariana, acquista in valore per la sua sobrietà e profondità teologica e per l'unità a cui riconduce la dottrina mariana nel mistero del Verbo incarnato.

Credo bastino questi rilievi per poter affermare che davvero l'Acatisto fu e resta la più bella espressione del culto mariano nella Chiesa bizantina.

CONCLUSIONE

L'Inno Acatisto coglie ed esprime un momento privilegiato della mariologia: compendia la dottrina bizantina dei secoli d'oro e conserva l'impronta di una freschezza perenne. La sua prospettiva cristologica e il suo epicentro mariano nella divina maternità resterà il fulcro e la ispirazione della mariologia dell'Oriente.

Se lo confrontiamo un istante con la dottrina del Vaticano II su Maria, riscontriamo comune il tema – Cristo e la Chiesa –, diverso lo svolgimento. Per l'Oriente è una contemplazione della divinizzazione dell'uomo nel Verbo umanato per noi; per l'Occidente è la storia di un Dio Redentore, che muore e risorge per darci la vita. Là il mistero dell'incarnazione, al centro; qui il mistero pasquale. In ambedue le prospettive è presente la Vergine con una funzione specifica universale di salvezza: nella visione orientale come fonte della vita e madre della grazia,

perché ci ha dato la vita che è Cristo; in Occidente come umile serva del Padre nel compiere passo passo col Figlio e in dipendenza da lui l'opera della nostra salvezza.

Due mentalità, due mondi. Ma se le prospettive si uniscono, il mistero del Verbo incarnato e salvatore e il posto della Vergine in esso, assume una dimensione di incomparabile ricchezza. In fondo, sono due Chiese e due teologie sorelle, diversamente in cammino, ma verso l'unico mistero.

NOTE CRITICHE

[1] Ho lasciato immutato per la stampa il testo di questa relazione, nonostante la sua forma concisa, compendio di un più esteso lavoro. L'ho solo corredato di note essenziali: per la parte critica più discorsive, per la parte teologica solo indicative. Dato lo spazio ristretto, ho omesso di presentare in nota un discorso approfondito sulle fonti patristiche indicate nel testo; saranno l'oggetto di un futuro studio.

Bibliografia essenziale

[2] Ritengo impossibile e fuori luogo, nei limiti della presente relazione, fornire una bibliografia non dirò completa, ma esauriente. Dell'Inno Acatisto non solo parlano tutte le Enciclopedie e le Patrologie, ma tanti furono e sono gli articoli, che è cosa ardua recensirli. Per una rassegna più ampia, si veda, tra gli altri: BECK H.-G., *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959, p. 427-428; ALTANER B., *Patrologia*, 6ª ediz. italiana, Torino 1968, p. 570; TOMADAKIS N. B., 'Ακάθιστος Ὕμνος in Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια, I, Atene 1962, col. 1164; e spec. in Εἰσαγωγή εἰς Βυζαντινὴν Φιλολογίαν, 3ª ediz., Atene 1965, p. 171-172. La maggior parte però degli studi sull'Acatisto verte sull'individuare il presunto autore. Un'esegesi di contenuto, strofa per strofa e verso per verso, con indicazione di alcune varianti testuali dei codici e richiamo a scritti omiletici e patristici, la diede THEMELIS T. P., Ἐρμηνεία τοῦ Ἀκαθίστου Ὕμνου, Gerusalemme 1910: studio che ho consultato, anche se con poca utilità. Altro commento di contenuto, accanto alla traduzione italiana, ma personale e spesso arbitrario, perché avulso da ogni contesto storico-teologico, è quello di BARSOTTI D., *Lode alla Vergine. Inno Acatisto alla Divina Madre*, Milano-Roma 1959, 79 p., seguito con analogo metodo da VIRGULIN S., *L'Inno Acatisto*, in *Unitas*, 16 (1961) p. 145-151. Altro studio, ma di sapore anch'esso parenetico ed encomiastico, più che critico, lo presenta il noto patrologo ORTIZ DE URBINA I., *En los*

albores de la devoción mariana: El himno «Akathistos», in *Studia medievalia et mariologica*, Roma 1971, p. 589-595. – A complemento della bibliografia generale riferita dagli autori, giova segnalare ancora qualche studio recente sulla datazione e sull'autore dell'Inno: BARRÉ H., *L'hymne Acathiste en Occident*, in *Marianum*, 21 (1959) p. 291-297 (recensione a MEERSSEMAN G. G., *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, Freiburg 1958); IDEM, *Autour de l'Hymne Acathiste*, in *Marianum*, 23 (1961) p. 98-105. R. A. FLETCHER ha presentato la sua tesi all'Università di Oxford col titolo: *The Festival of the Annunciation. Studies on the Festival from Early Byzantine Texts* (tesi dattiloscritta, x-200 p., 1955), poi una comunicazione al Congresso di Studi bizantini di Istanbul nel 1955, dal titolo *The Origins of the Akathistos Hymn* (non inserita negli Atti), e infine l'articolo *Three Early Byzantine Hymns and their Place in the Liturgy of the Church of Constantinople*, in *Byzantinische Zeitschrift*, 51 (1958) p. 53-65, ove discute i criteri di datazione. Si veda inoltre CHRISTOPHILOPOULOS A., Ἐνδειξις διὰ τὴν χρονολόγησιν τοῦ ἀκαθίστου ὕμνου in Ἐπετηρὶς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, 35 (1966) p. 47-67; e soprattutto TOMADAKIS N. B., *Romano il Melode non è l'autore dell'Inno Acatisto*, in *Studi in onore di Vittorio De Falco*, Napoli 1971, p. 499-519. – Fra tutti, conserva ancora un posto di primaria importanza lo studio di DE MEESTER P., *L'Inno Acatisto* (Ἀκάθιστος Ὑμνος), in *Bessarione*, anno VIII, serie II, vol. VI, 2° semestre (gennaio-giugno 1904), p. 9-16, 159-165, 252-257; anno IX, serie II, vol. VII, 1° semestre (luglio-dicembre 1904), p. 36-40, 134-142, 213-224. Egli prende in esame l'Inno sotto l'aspetto storico-cronologico (occasione di composizione, autore ed epoca), testuale, strutturale, metrico, contenutistico, eortologico e devozionale; manca, purtroppo, l'aspetto propriamente teologico, che forma invece l'oggetto primario di questa mia relazione.

Gli articoli non enumerati in questa essenziale rassegna, ma utili allo scopo, verranno di volta in volta citati nelle pagine seguenti.

Nome

[3] Secondo la sentenza oggi comune, l'Inno è soprannominato «Acatisto» (ἀκάθιστος), perché fin dall'antichità lo si cantava ed ascoltava in piedi, in segno di riverenza, diversamente da come si soleva fare per le strofe degli altri inni liturgici. Sulle varie interpretazioni del termine proposte dagli autori, si veda DE MEESTER P., *L'Inno Acatisto*, in *Bessarione*, 8 (1904) p. 10-11; 9 (1904) p. 37-38. – Si conoscono anche altri *acatisti* plagati sul nostro, in onore sia della Vergine che dei Santi. Un Acatisto per l'Assunzione fu edito da PITRA J. B., *Analecta Sacra*, I, Parigi 1876, p. 263-272, sotto il nome del Patriarca Sergio. Ma il nostro Inno si chiama «Acatisto» per antonomasia.

Kontakion

[4] Sul genere Innografico bizantino denominato «contacio» (κοντάκιον) resta fondamentale lo studio di PITRA J. B., *Hymnographie de l'Eglise grecque*, Roma 1867, spec. p. 1-71, che fu seguito, dopo le prime polemiche, da tutti i critici e i filologi fino ad oggi (Bouvy, Stevenson, Maas, ecc.). In lingua italiana, ci offre un buon esposto sull'argomento CAMELLI G., *Romano il Melode. Inni*, Firenze 1930, p. 11-79, nell'introduzione storico-critica agli inni di Romano; e in forma più succinta CANTARELLA R., *Poeti bizantini*, Milano 1948, p. 28-34. Ovviamente ne parla ogni editore di Romano il Melode, considerato «*princeps*» in questo genere poetico. – Perché sia detto *contacio*, esattamente non si sa. Pare derivi il nome dalla *asticala* su cui era avvolto il papiro o la pergamena contenente il carne. – Esso è una composizione poetica di più strofe, chiamate *tropari* (modulazioni) – nel nostro caso specifico οἴκοι, stanze, in modo analogo alle Canzoni dei nostri poeti medievali – modellate per forma metrica e canto sulla prima, che prende il nome di *irmo* o strofa-modello (εἰρμός, concatenazione, serie), ciascuna delle quali termina con un'identica chiusa, ripetuta, detta *efimnio* (fa eccezione proprio l'Acatisto, che

chiude le stanze con due efimni diversi, secondo la diversa struttura delle strofe dispari e pari). Lo precede di norma un proemio (o più proemi), chiamato *cuculio*, di struttura e tono musicale diverso dal contacio, ma che con esso ha in comune l'efimnio e serve da introduzione all'argomento del contacio e al canto. Altra norma rispettata nei contaci è l'acrostico (cioè le lettere con cui iniziano le singole strofe), che lega strutturalmente e mnemonicamente tutta la composizione. Esso riveste la forma alfabetica (segue le lettere dell'alfabeto), o nominale (es.: «Del povero Romano») o nominale ed insieme esplicativa (es.: «Su Abramo. Di Romano»). Si ispira alla Bibbia e all'Innografia sira, che nel IV secolo raggiunse l'apogeo con S. Efrem, e soprattutto alla prosa letteraria e quasi poetica degli omileti greci del IV-V secolo (studio classico sull'argomento: NORDEN E., *Die antike Kunstprosa*, Leipzig 1898, spec. p. 451-573, che oggi può essere indubbiamente migliorato, sotto molteplici aspetti). All'interno di questa struttura del contacio, nuove leggi si osservano, che sostituiscono l'antica prosodia quantitativa greca: in luogo del computo delle sillabe brevi e lunghe, assume fondamentale – diremmo unica – importanza l'accento, che governa, compone e divide il verso: sillabe brevi e lunghe più non contano, e il ritmo si scandisce sull'accento tonico della parola (accento primario o anche secondario). La determinazione del verso dipende dalla varia distribuzione degli accenti. Poesia nuova, rispondente ai nuovi contenuti e alla freschezza dell'ispirazione cristiana.

Le strofe si susseguono con pari numero di versi – e di sillabe e di accenti per ciascun verso – sul modello iniziale, l'irmino: queste leggi della *isosillabia* e della *isotonia* sono fondamentali per cogliere la struttura delle strofe nella varietà dei versi e dei ritmi. E poiché ordinariamente le strofe constano di 20 e più versi, di qui la necessità di romperne il lungo periodo ritmico-musicale in frasi minori più agili e varie mediante le *pause* (elemento anch'esso di natura musicale), che omogeneamente si ripetono in tutte le strofe. La *rima* infine acquista in questi antichi carmi cristiani un'importanza talvolta eccessiva,

che sa di manierismo. Non si dimentichi però lo scopo liturgico per cui venivano composti gli inni: non per esser letti, ma cantati dal coro e dal popolo.

Ora, se queste sono le leggi fisse di un contacio, l'Acatisto – il più bel contacio – applicandole, ne diventa elegante eccezione. Segue infatti le leggi strutturali e metriche del contacio quanto all'acrostico alfabetico, l'isosillabia, l'isotonia, le pause e le rime; se ne discosta quanto al resto. Se è nato come canto *idiomelo* con sua propria musica (e pare lo fosse per vari motivi: infatti fu sempre cantato e ancor oggi si canta; sembra anzi che Romano il Melode vi abbia adattato un proprio contacio – cosa che subito vedremo –), la fattura delle stanze, così come il contenuto che presenta, lo porta ad una piacevole varietà. Appare come un grande Inno volutamente spezzato in due, che non genera stanchezza per il succedersi variato delle stanze e dei temi e dei canti. Di doppia fattura le stanze, due gli efimni, due gli scenari di 12 e 12 stanze, doppio il muoversi del pensiero e dell'ispirazione poetica fra stanze dispari e pari, melodioso ed elegante il succedersi variato dei versi, studiate le parole e le sillabe, solenne l'insieme. Non cappelli iniziali di proemi, non code: si entra nel vivo dell'azione mentre l'angelo Gabriele scende dal cielo. Nessun contacio, neppur di Romano, si può paragonare all'Acatisto.

Proemio

[5] Veramente le edizioni liturgiche conoscono due proemi per l'Inno Acatisto: 1) un tropario che si ispira alla prima stanza (Τὸ προσταχθέν μυστικῶς); 2) una dedica della città di Costantinopoli a Maria, di cui subito parlerò. L'ultima edizione anzi dell'Inno, quella di TRYPANIS C. A., *Fourteen Early Byzantine Cantica*, Vienna 1968, p. 29-30, ne aggiunge un terzo, il tropario Οὐ πανόμεθα. La cosa mi ha molto stupito, perché il Trypanis ha voluto darci un'edizione dell'Acatisto basata unicamente su nove tra i più antichi manoscritti conosciuti. Ora nessuno di essi riporta il primo tropario (mentre tutti riferiscono la dedica), e solo uno di non grande autorità ha il terzo tro-

pario, il quale ultimo del resto si dimostra manifestamente fuori luogo dall'efimnio Χαῖρε, ἡ κεχαριτωμένη, che non ha nulla a che vedere con l'Acatisto. Quanto al primo proemio, il Trypanis lo assunse da CHRIST W.-PARANIKAS M., *Anthologia graeca carminum christianorum*, Lipsia 1871, p. 61, ivi introdotto dalle edizioni liturgiche. Il Prof. C. DEL GRANDE nella sua introduzione a *L'Inno Acatisto in onore della Madre di Dio*, Firenze 1948, p. 9-29, ristampata nel libro *Filologia Minore*, Milano 1956, p. 265-282, propone e sostiene un'ipotesi talmente gratuita, che rasenta l'assurdo: che cioè il primo proemio non solo sia originale, sgorgato dalla penna di Romano (così egli pensa), ma che in conseguenza del proemio – che egli pure avverte essere di altra mano da quella dell'Inno (p. 276-277) – siano stati manipolati, «con dizione raccorciata e trivializzata», i versi 1-7 della prima stanza! Si avrebbe dunque, secondo lui, un proemio autentico e una prima stanza spuria: opinione che trova suffragio soltanto nella sua mente poetica, non nei manoscritti o nel testo! Si può invece giustamente ritenere, dalla tradizione manoscritta più antica e dall'analisi del testo, che il primo proemio è posteriore, aggiunto forse per uso liturgico. Quanto al terzo proemio – se sia o no un vero proemio e come mai sia capitato unito all'Inno Acatisto –, se ne veda una compendiosa discussione presso GROSIDIER DE MATONS J., *Romanos le Mélode. Hymnes*, I, Paris (*Sources Chrétiennes*, 99) 1964, p. 252-255.

La dedica

[6] Tutti i manoscritti e le edizioni riportano il proemio Τῆ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ insieme con le 24 stanze dell'Acatisto: tropario solenne, trionfale, Inno di grazie per una clamorosa vittoria di Costantinopoli sui nemici. Benché l'efimnio Χαῖρε, νύμφη ἀνύμφευτε lo colleghi in qualche modo con l'Acatisto, ispirazione, fattura e metro lo mostrano completamente estraneo, addizionale (cf. DEL GRANDE, *art. cit.*, p. 270). Tra gli studiosi è invalsa quindi l'opinione che tropario ed Inno siano stati composti in diversa condizione storica e con diverso intento: le 24 stanze sarebbero state (e così giustamente pare) composte

unicamente per celebrare il mistero della Vergine Madre, e solo in seguito assunte come Inno di ringraziamento per una qualche strepitosa liberazione di Costantinopoli dall'assedio dei Persiani e degli Avari (626) o dei Saraceni (717); il proemio invece sarebbe stato composto per l'occasione, quale preludio di trionfo. Sulla questione e le varie ipotesi, si veda DE MEESTER P., *L'Inno Acatisto*, in *Bessarione*, 8 (1904) p. 12-15, 255-257; 9 (1904) p. 213-216.

Planimetria dell'Inno

[7] Come balza evidente a chi con attenzione analizza l'Acatisto, il numero 12 forma il telaio su cui è intessuto l'Inno: 24 stanze di doppia fattura: 12 (le dispari) più propriamente teologico-mariane, 12 (le pari) piuttosto narrative; le prime 12 stanze dell'Inno svolgono la tematica storico-narrativa del Vangelo dell'infanzia, le altre 12 una tematica teologica; 12 le salutations per ciascuna stanza di numero dispari; 12 gli efimni di un tipo, 12 dell'altro. Il numero 12 anzi gioca il computo dei versi e persino delle sillabe.

Per quanto riguarda il numero dei versi, non una fu l'opinione e non identica fra gli editori la disposizione degli stichi. A. MANUZIO, il primo editore, stampa l'Inno come un brano di prosa; J. M. QUERCI (PG 92) distingue solo in righe separate le salutations delle stanze dispari. CHRIST W.-PARANIKAS M. sono i primi a disporre organicamente in versi l'Inno, contandone 18 per le stanze dispari e 6 per quelle pari, mentre J. B. PITRA – seguendo forse i segni di interpunzione da lui notati nei codici –, pur senza numerarli, distribuisce gli stichi in modo che risultano 31 per le stanze dispari, 9 per quelle pari. Tra i più recenti, C. DEL GRANDE conta 24 versi per le stanze dispari, 8 per quelle pari; e G. G. MEERSSEMAN, pur seguendo nell'edizione una disposizione dei versi assai simile al PITRA, ci offre ai margini una numerazione che sinceramente non son riuscito a capire, perché m'è parso che non dovunque applichi identico metodo di computo: comunque, la somma dei versi è di 324: 20 per ciascuna strofa dispari, 7 per quelle pari.

In questa varietà d'opinioni e d'edizioni, dopo attento esame ritengo siano nel giusto CHRIST W.-PARANIKAS M. e C. A. TRYPANIS, nelle loro rispettive edizioni del testo, come pure N. B. TOMADAKIS nello schema metrico-numerico che ha introdotto nel suo articolo (Ακάθιστος Ὕμνος in Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία, Atene 1962, col. 1155-1156). Essi computano 6 versi per le strofe pari, 18 per le dispari, con un totale quindi di 288 versi. Ora, dato il sistema strutturale dell'Inno, per cui le stanze procedono a due a due, una d'un tipo, una d'un altro, quasi in complementare armonia, il numero 12 sta ancora al centro del computo, come media delle due stanze e dell'intero Inno.

Avendo rilevato un così studiato congegno di numeri, ho spinto l'analisi al computo delle sillabe e persino delle lettere dell'Inno. Quanto alle lettere, non ho potuto concludere nulla di positivo; ma per ciò che riguarda le sillabe, son giunto alla convinzione che sono state anch'esse così distribuite e numerate dall'autore, da essere un multiplo del 12, con gli stessi criteri dei versi. Computando infatti col TOMADAKIS l'efimnio di 5, non di 4 sillabe (come il TRYPANIS), abbiamo 67 sillabe per le stanze pari, 220 per quelle dispari, cioè 287 sillabe per le due stanze e 3444 per tutto l'Inno. Manca una sola sillaba (287 + 1) perché la somma delle sillabe delle due stanze, la pari e la dispari, quadri in un divisibile perfetto per 12 e 24, riproducendo – come nei versi – l'intelaiatura numerica dell'Inno. Sarà questa una delle eleganti eccezioni, che i melodi si permettevano per non essere schiavi dei loro stessi schemi? oppure l'autore aveva preposto all'Inno un titolo originario perduto di 12 sillabe, che faceva corpo e computo col testo?

Quale sia poi il vero motivo di un tale risalto dato al numero 12, è un enigma. A tutti è noto infatti quanto i Padri d'Oriente e d'Occidente stimassero e utilizzassero i numeri nei loro scritti, seguendo determinate scuole filosofiche o altri sistemi. La scelta del numero 12 come numero-chiave in un Inno consacrato a Maria avrà quindi le sue motivazioni, non solo

pratiche, ma anche simboliche. G. G. MEERSSEMAN (*Hymnos Akathistos*, Freiburg 1958, p. 11-12) ha avanzato l'ipotesi che ciò derivi dalla simbolica interpretazione mariana del cap. 12 dell'Apocalisse – la donna avvolta di sole, incoronata di 12 stelle –, quasi anticipo dell'esegesi mariana medievale del brano biblico. Al presente non saprei pronunciarmi, mancandomi ancora un'adeguata documentazione patristica in merito.

Isosillabia

[8] L'isosillabia nel corrispondersi dei versi e delle strofe è rigidamente osservata nell'Acatisto. È questo uno dei criteri validi nella scelta eventuale tra lezioni varianti del testo. Qualche caso di una sillaba in più o in meno si riscontra nelle edizioni precedenti al TRYPANIS. Ciò si deve imputare in primo luogo a omissioni o aggiunte di copisti. Ad es., il terz'ultimo verso della stanza XI (χαῖρε, ἡ γῆ ἡ τῆς ἐπαγγελίας) di 11 sillabe fu generalmente edito in 10 sillabe, omettendo il secondo ἡ ripetuto. ALDO MANUZIO l'aveva stampato esatto; CHRIST W.-PARANIKAS M. e il PITRA invece avevano rettificato le edizioni liturgiche precedenti, ma solo per congettura; il TRYPANIS col suffragio dei codici. Così si dica di altri pochi casi (tre o quattro in tutto). La lezione originaria dei codici testimonia dunque una rigida isosillabia. Una sola eccezione si dà, se il testo trasmesso è l'originale: stanza III, v. 10, 2° emistichio: δι' ἧς κατέβη ὁ Θεός. Tutti i codici finora conosciuti hanno questa lezione che aumenta di una sillaba il verso, a meno che non si consideri per modo di crasi il δι' ἧς. CHRIST W.-PARANIKAS M. in suo luogo suppongono ἧ; TRYPANIS invece (davvero con poco senso critico e contro la legge dell'omotonia rispettata in tutte le acclamazioni) espelle dal testo l'articolo [ὁ]. Credo si possa accettare δι' ἧς come unica sillaba, sull'esempio di analoghi casi non rari tra i melodi.

Isotonia

[9] L'isotonia (o omotonia) è meno rigida dell'isosillabia, per ovvie ragioni di eleganza stilistica e musicale. Essa comun-

que è applicata più di quanto non sembri a prima vista: perché purtroppo le edizioni dell'Acatisto (e degli altri contaci) sono condotte non coi criteri tonici e musicali, che i melodi seguirono, ma con quelli letterari classici.

Per risolvere dunque le difficoltà che sorgono a chi accosta il contacio con una preparazione letteraria classica, si deve tener presente:

1) le enclitiche, le proclitiche, i pronomi personali (anche di due sillabe), gli articoli, le preposizioni, le congiunzioni, ecc. possono ricevere o non ricevere l'accento tonico, a libertà dell'autore; e se bisillabe, lo possono avere tanto sulla prima che sulla seconda sillaba. Es.: πάρα, ἰνὰ (stanza XIII, v. 5);

2) nelle parole composte può diventare tonico anche l'accento secondario. Es.: πρώτοστάτης, θεοδόχον, θεοφόροι, πολύφθόγγους, κύοφοροῦσα, ἄπογεννώσα

3) si dà qualche caso in cui parole di più sillabe ricevano un accentuato secondario. Es.: Σύμεῶνος, ἄπατεῶνος, πάρθενίας, σῶτηρίας ...;

4) qualche rara volta una parola può addirittura perdere il suo accentuato tonico ed esser considerata come enclitica. Es.: ρεει (XI, 17), παντα (XIII, v. 17).

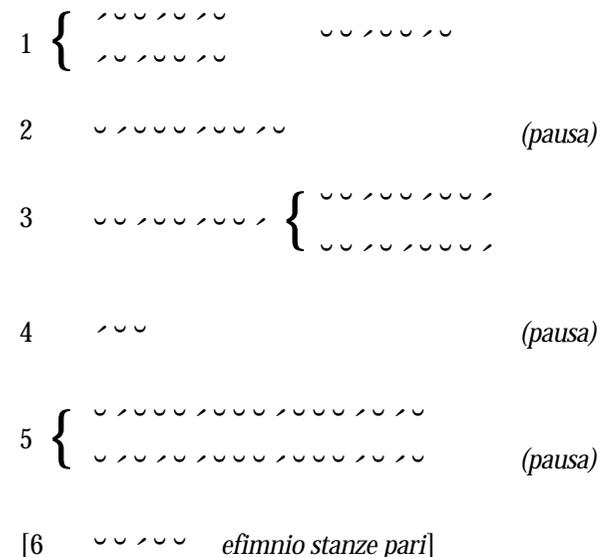
Ciò premesso, si può affermare che la legge dell'isotonia è perfetta nei χαριτισμοί, con una sola eccezione, testimoniata da tutta la tradizione manoscritta: i secondi emistichi dei versi 10-11 della stanza XIX, che in luogo dello schema tonico ~ ~ ~ ~ ~ hanno ~ ~ ~ ~ ~.

La parte narrativa delle stanze (cioè i primi cinque versi) ha invece una armoniosa duttilità. Il primo verso è di due emistichi, il primo dei quali ha due forme alternative, il secondo è rigido per tutte le stanze; il terzo verso al contrario, parimenti di due emistichi, è a schema fisso nel primo emistichio, alternativo nel secondo; ugualmente il quinto verso di 17 sillabe – mal divisibile in due emistichi – presenta due forme diverse nella prima parte delle sillabe, corrispondenti a un ipotetico primo

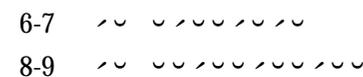
emistichio. I versi secondo e quarto (dello schema più sotto proposto) hanno schema unico, identico in tutte le stanze. Tutto dunque è stato accuratamente studiato per ottenere un melodioso effetto ritmico.

Questo è lo schema metrico-tonico tanto della parte narrativa delle stanze (pari e dispari indifferentemente), quanto dei χαριτισμοί. Le stanze pari hanno in proprio solo l'efimnio di chiusa, l'alleluia. Nello schema i numeri arabi indicano i versi, l'accento (˘) indica l'accentuato tonico, il segno ~ le sillabe non accentate; gli emistichi sono individuati da uno spazio libero.

PARTE NARRATIVA (stanze pari e dispari)



χαριτισμοί (stanze dispari)



ze, di assonanze, di allitterazioni, ecc., in cui si corrispondono talvolta addirittura tutte le parole d'un verso, tal altra alcune di esse, con giochi vocali e concettuali.

La parte introduttiva storica delle stanze è la meno soggetta all'omofonia: essa racconta o presenta in forma piana, quasi di alta prosa. Tuttavia si manifesta sovente nel corrispondersi degli emistichi del primo e soprattutto del terzo verso in rima perfetta o assonanze (stanze 2, 4, 6, 8, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 19, 22, 23, 24), in allitterazioni o paronomasie (stanze 1, 3, 5, 8, 10, 12, 14, 15, 18, 19, 21, 23). Qualche esempio: Βλέπουσα ἡ Ἄγία | ἐαυτὴν ἐν ἀγνείᾳ ... Τὸ παράδοξόν σου τῆς φωνῆς | δυσπαράδεκτόν μου τῆ ψυχῆ (stanza II, v. 1 e 3: ricordando però che l'autore segue la legge dell'*iotacismo*); Μέλλοντος Συμεῶνος | τοῦ παρόντος αἰῶνος μεθίστασθαι τοῦ ἀπατεῶνος (stanza XII, v. 1 e 2); ... ἐξίστατο καὶ ἴστατο (stanza I, v. 5); ... καὶ ἄλμασιν ὡς ἄσμασιν (stanza V, v. 5); ... ἀφέντες τὸν Ἡρώδη ὡς ληρώδη (stanza X, v. 5). Sovente anzi (e ciò vale sia per la parte storica delle stanze che per i χαιρετισμοί) il gioco dell'omofonia si intreccia – in modo che non saprei definire – con le parole, i loro composti e i derivati, in un contrapporsi elegante di suoni e di concetti: Γνώσιν ἄγνωστον γνῶναι (stanza III, v. 1); Θεοδρόμον ἀστέρᾳ | θεωρήσαντες μάγοι... καὶ φθάσαντες τὸν Ἀφθαστον (stanza VIII, vv. 1 e 5); e intrecci di parole, come: ἀσωμάτω ... σωματούμενον (stanza I, v. 3); χερσί... χειρί (stanza IX, v. 1-2); κτίσιν ... Κτίστης (stanza XIII, v. 1); ξένον ... ξενωθῶμεν (stanza XIV, v. 1); Ὀλος ἦν ἐν τοῖς κάτω, | καὶ τῶν ἄνω οὐδ' ὄλωσ (stanza XV, v. 1); ἀπρόσιτον ... προσιτόν (stanza XVI, v. 3); κόσμον ... κοσμήτωρ (stanza XVIII, v. 1); ecc.

Nelle salutazioni poi il gioco dell'omofonia è varissimo e insieme quasi obbligante, tanto da formare come l'ordito dei versi: ciò è dovuto, credo, specialmente alla legge del parallelismo, che il poeta volle introdurre e che rigidamente segue. Solo pochi versi non si richiamano omofonicamente (stanze VII, vv. 6-7; IX, vv. 6-7; XI, vv. 12-13, 16-17; XIX, vv. 16-17; XXIII, vv. 6-7): elegante eccezione, analoga a quelle più sopra rilevate.

Bisognerebbe dunque trascrivere e catalogare tutte le salutazioni, per avere un'idea completa di come l'autore abbia usato e valorizzato l'omofonia, nel parallelismo dei versi. Taluni si corrispondono in ogni singola parola del verso (semplice o composto), come: τῶν θαυμάτων Χριστοῦ τὸ προοίμιον – τῶν δογμάτων αὐτοῦ τὸ κεφάλαιον (stanza III, vv. 8-9); σοφίας Θεοῦ δοχεῖον – προνοίας αὐτοῦ ταμεῖον (XVII, vv. 6-7); τὸ τῶν Ἀγγέλων | πολυθρύλλητον θαῦμα – τὸ τῶν δαιμόνων | πολυθρήνητον τραῦμα (III, vv. 12-13); altri in una o più parole, siano esse di fine verso (omoteleuti) o nel corpo: ἀστὴρ ἐμφαίνων τὸν Ἥλιον – γαστήρ ἐνθέου σαρκώσεως (stanza I, vv. 14-15); τῆς κολυμβήθρας | ζωγραφουσα τὸν τύπον – τῆς ἀμαρτίας | ἀναιροῦσα τὸν ρύπον (XXI, vv. 12-13), ὁσμὴ τῆς Χριστοῦ εὐωδίας – ζωὴ μυστικῆς εὐωχίας (stanza XXI, vv. 16-17). Frequente l'allitterazione e la paronomasia, come: ὅτι λειμῶνα | τῆς τρυφῆς ἀναθάλλεις – ὅτι λιμένα | τῶν ψυχῶν ἐτοιμάζεις (stanza V, vv. 12-13); ἡ τῆς βαρβάρου | λυτρουμένη θρησκείας – ἡ τοῦ βορβόρου | ρυομένη τῶν ἔργων (stanza IX, vv. 12-13); τροφή τοῦ μάννα διάδοχε – τρυφῆς ἀγίας διάκοι (stanza XI, vv. 14-15); ricercati anche i contrasti omofonici e concettuali: τῶν εἰδόλων τὸν δόλον ἐλέγξασα (stanza XI, v. 9); φιλοσόφους ἀσόφους δεικνύουσα – τεχνολόγους ἀλόγους ἐλέγχουσα (XVII, vv. 8-9).

Mi limito a questi pochi esempi, perché sono sinceramente convinto che sull'Inno Acatisto si potrebbe comporre un trattato di poesia.

Tutti questi artifici fanno pensare a un manierismo, che soffochi l'ispirazione poetica. L'autore però se ne sa servire con tale naturalezza, che il pensiero fluisce limpido e non oppresso dalla veste letteraria. Se poi si volessero ricercare le fonti e i modelli di questo stile basato largamente sull'omofonia, si potrebbero trovare non tanto nella poesia classica greca, come vorrebbero alcuni, quanto nella poesia siriana del IV-V secolo e nell'omiletica greca, che abbonda di consimili esempi.

Parallelismo

[13] Credo, per quanto conosco, sia cosa singolare e quasi esclusiva di questo Inno il parallelismo introdotto nelle salutazioni e così rigidamente rispettato: parallelismo di forma metrica, tonica ed omofonica, come ho già rilevato; e parallelismo di contenuto. L'ispirazione-base non viene dalla poesia greca, ma dalla Bibbia soprattutto, e forse anche dalle composizioni poetiche siriane dello stile di S. Efrem.

Le salutazioni si corrispondono rigidamente a due a due: ho già notato più sopra qualche rara eccezione nel verso; eccezione nel corrispondersi dei concetti la si può riscontrare nella stanza VII, vv. 6-7, e IX, vv. 6-7. Altrove ricorre similitudine di termini, ma diversità di contenuto, come ad es.: XIII, vv. 16-17; XV, vv. 6-7, 16-17; XIX, vv. 6-7, 8-9; ed altri pochi casi.

Generalmente però il parallelismo è letterario insieme e di pensiero, nelle sue varie forme: sinonimico, antitetico, progressivo o sintetico. E ciò serve non solo per stabilire la forma originaria del testo, ma ancora per interpretarne il pensiero: il quale, racchiuso sovente in lapidarie espressioni, potrebbe sembrare talvolta enigmatico, a chi vi si accosta senza un'analisi approfondita e comparata.

Il parallelismo di *sinonimia* concettuale (ma con accezione più ampia di quella biblica) è usato sovente: stanza VII, vv. 10-11: «Ave, per te con la terra esultano i cieli – Ave, per te con i cieli tripudia la terra»; stanza XI, vv. 14-15: «Ave, datrice di manna celeste – Ave, ministra di sante delizie»; stanza XIII, vv. 10-11: «Ave, magnifica pianta che nutri i fedeli – Ave, bell'albero ombroso, che tutti ripari»; ecc.

Ugualmente usato il parallelismo di *antitesi* concettuale: stanza I, vv. 6-9: «Ave, per te la gioia risplende – Ave, per te il dolore si estingue – Ave, richiamo di Adamo caduto – Ave, riscatto delle lacrime d'Eva»; stanza III, vv. 12-13: «Ave, degli angeli decantato portento – Ave, dei dèmoni esecrato flagello»; stanza VII, vv. 8-9: «Ave, chiusura alle fiere invisibili – Ave, apertura delle porte del cielo»; e simili.

Usato anche il parallelismo progressivo o *sintetico*, che nel secondo stico integra il pensiero del primo: stanza XI, vv. 16-17: «Ave, o terra della promessa – Ave, da cui scorre latte e miele»; stanza XV, vv. 12-13: «Ave, o tu che congiungi le cose opposte – Ave, o tu che riunisci verginità e maternità»; stanza XXI, vv. 12-13: «Ave, in te raffiguri (l'antica) piscina – Ave, le macchie detergi dei nostri peccati»; stanza XXIII, vv. 16-17: «Ave, tu farmaco delle mie membra – Ave, salvezza dell'anima mia»; ecc.

Ho riferito questi pochi esempi per rendere evidente quanto affermo nel testo. Va notato comunque che non siamo di fronte a una mentalità ebraica o siriana nell'Acatisto, ma ad uno stile e ad un pensiero prettamente greco: per conseguenza, anche il parallelismo è meno pedante, più sfumato e più ricco di quello biblico. Non si tratta ordinariamente di ripetere con diverse parole un identico concetto o di contrapporgli l'opposto: ma è piuttosto un pensiero unitario e insieme complesso quello che si sviluppa nelle salutazioni, poliedriche facce d'un prisma che selezionano i colori d'un unico sole.

L'autore

[14] Si veda il testo del *Sinassario* in PG 92, col. 1348-1353; e nella recente edizione ortodossa del *Triodion* (Atene 1960), p. 302-303. Il *Sinassario*, dopo aver ricordato la prodigiosa liberazione di Costantinopoli dai Persiani e Avari nel 626 (sotto l'imperatore Eraclio, a quel tempo lontano dalla capitale, e sotto il patriarca Sergio, che fu l'anima della resistenza), narra come tutto il popolo e il clero di Costantinopoli per l'intera notte cantasse alla Vergine in rendimento di grazie l'Inno e lo cantassero in piedi (PG 92, 1352). Il *Sinassario* poi continua ricordando altre prodigiose liberazioni di Costantinopoli dagli Arabi sotto Costantino Pogonato (677-678) e sotto Leone Isaurico (717-718), e conclude: «Propter haec igitur tam admiranda a castissima Dei Genitrice opera patrata praesentem diem festum celebramus. *Acathistus* vero, quasi carens sessio-

ne, dictus est, quod totus populus tota nocte stando hymnum Deiparae concinuerit: quodque cum in aliis omnibus *oecis* ex more sedere liceat, in istis divinae Matris, erecti omnes stantes auscultamus» (PG 92, 1354). – Il *Sinassario* nulla dice della composizione dell'Inno, ma solo che lo cantarono in piedi, tutta la notte, nel 626 e da allora sempre, per cui fu chiamato «Acatisto»; fa menzione della *festa* in memoria di queste liberazioni di Costantinopoli (festa dell'Acatisto o altra?).

Come si vede, il racconto del *Sinassario* non è contemporaneo ai fatti avvenuti nel 626, ma ad essi posteriore e serve come motivazione storica di una festa liturgica in atto.

Analogo schema vien riprodotto in un racconto dei fatti redatto da Simeone Metafrasta (s. XI) largamente usato come lettura per la festa dell'Acatisto (*incipit*: Ἐν τοῖς χρόνοις Ἐρακλείου τοῦ τῶν Ῥωμαίων βασιλεύς PG 92, 1353-1372): si ricorda la prodigiosa sconfitta degli Avari e Persiani nel 626, degli Arabi nel 677 e nel 718, attribuita unanimemente al potente intervento di Maria: alla quale perciò ogni anno, in rendimento di grazie, dedicano una festa particolare, passando la notte in veglia e canti in suo onore (col. 1364 e 1369/72). È manifesto che col termine εὐχαριστηρίους ᾠδᾶς (col. 1364) ο εὐχαριστηρίων ᾠδῆν (col. 1372) l'autore intende specialmente l'Inno Acatisto, di cui sta motivando storicamente la festa.

Questo se ci fermiamo alle fonti posteriori. Ma se risaliamo a racconti contemporanei ai fatti del 626, non troviamo più prove sufficienti per stabilire che la notte del 7 agosto, dopo la disfatta degli Avari, il popolo cantasse l'Acatisto.

In un discorso del tempo (*incipit*: Πόρρωθεν ὁρῶν τῆ προφητικῆ), edito da MAI A., *Nova Patrum Bibliotheca*, VI, 2, Roma 1853, 423-437, lo «scriptor contemporaneus rei actae» – come nota il Mai – racconta minuziosamente come avvennero i fatti, e come dopo la strepitosa insperata vittoria, attribuita a Dio e all'intervento potente di Maria, l'imperatore ancor lontano – saputo gli eventi – si prostrasse con lacrime a ringraziare Dio e la Vergine, e il patriarca Sergio «incruenta sacrificia pro

salute in venerando Deiparae apud Blachernas templo offerebat, publicis assidue precibus malorum celebrans depulsiōnem, urbemque petens per saecula incolumem custodiri» (p. 437). Non si parla di popolo e di clero che cantino inni di grazie alla Vergine, per tutta la notte, ma del solo Patriarca che offre incruenti sacrifici (la liturgia?) e pubbliche preghiere di ringraziamento e di petizione. Di Maria non si parla in maniera esplicita. Si può quindi concludere che la tradizione raccolta dal *sinassarista* non trova conferma storica sicura.

I pochi manoscritti che portano il nome di Sergio come autore lo hanno arbitrariamente introdotto in collegamento cogli avvenimenti storici surriferiti.

Quanto all'assedio dei Saraceni nel 717/718 e la loro totale sconfitta attribuita in maniera esclusiva alla Vergine Maria, ne possediamo il racconto in una omelia dello stesso patriarca Germano I (*incipit*: Πᾶσα μὲν ἀνθρώπων γλῶσσο) recentemente edita da GRUMEL V., in *Revue des Etudes Byzantines*, 16 (1958) p. 191-199 (testo) e p. 199-205 (traduzione francese). In questa omelia Germano si ricollega sia alla storia del popolo di Israele quando uscì dall'Egitto guidato da Mosè (e Maria sua sorella, tipo della Vergine, precedeva gli israeliti salvati cantando l'Inno di grazie a Dio) sia ai precedenti miracolosi interventi di Maria verso Costantinopoli, per mostrare come la Madonna fosse la verga in mano di Cristo per percuotere ed annientare la flotta e l'armata nemica nel 718. Perciò diceva: «Après le culte de Dieu, on doit aussi avoir soin d'adresser à la Mère de Dieu des hymnes de bénédiction et de reconnaissance» (n. 9, p. 201); e concludeva «que par nous les honneurs des hymnes l'escortent toute la nuit de cette vie» (n. 23, p. 205), alludendo alle veglie di ringraziamento che si tennero nel suo famoso tempio in Blacherne, ove Germano stava predicando. Tuttavia, neppure in questa omelia si fa cenno dell'Acatisto. Anzi, come giustamente rileva il P. Grumel nella sua introduzione (*ibid.*, p. 190), dall'analisi interna del testo, «nous sommes par là plutôt éloignés de cette hymne». Nessuna menzione del *kontakion* Τῆ ὑπερμάχῳ e dell'istituzione della festa dell'Acatisto.

Resta comunque certo che nessuno di questi documenti storici parla dell'autore dell'Inno Acatisto; tutt'al più si dice che fu cantato durante la notte dopo la liberazione del 626 (o 718). Quindi preesisteva, pare, a questa data.

L'attribuzione esplicita della composizione dell'Acatisto al patriarca Germano si trova nel titolo che portano alcuni codici della versione latina fatta dal vescovo di Venezia Cristoforo, circa l'anno 800: «Hymnus sancte Dei Genitricis Marie victoriferus atque saluatorius a sancto Germano Patriarcha Constantinopolitano, rithmice compositus, per singulas alphabeti litteras inchoans singulos versus» (MEERSSEMAN G.G., *Der Hymnos Akathistos im Abendland. I. Akathistos-Akoluthie und Grubhymnen*, Freiburg 1958, 101). Va però notato che solo quattro manoscritti portano questo *incipit*; altri, tra i quali il più antico mss. del sec. IX, lo omettono o sostituiscono con altra dicitura. La premessa storica poi che alcuni di questi codici tramandano (piuttosto leggenda, che racconto storico!), non parla di *composizione* dell'Inno, ma di un decreto patriarcale di cantarlo il giorno dell'Annunciazione: «Qua de re prefata tam ab ipso insigni viro (cioè Germano) quamque a successoribus eius est constitutum mosque laudabilis et imitandus inolevit, in adnuntiatione sancte et gloriose ac semper virginis eiusdem genitricis dei et domini nostri Ihesu Christi per annos singulos triumphum hunc decantari, quasi ex voce ipsius civitatis...» (*ibid.*, 103). L'attribuzione dunque dell'Acatisto al patriarca Germano non trova solida base nella tradizione manoscritta; trova piuttosto conferma l'uso invalso da allora di cantarlo – insieme con la dedica che potrebbe essere stata composta dallo stesso Germano – per la festa dell'Annunciazione.

[15] L'omelia di Basilio di Seleucia († dopo il 458) sulla Madre di Dio (*incipit*: Μεγάλας τῶν ἐγκωμίων – PG 85, 425-452) ci è trasmessa sotto il suo nome da parecchi codici, ed oggi, dopo alcune incertezze del passato, è comunemente ritenuta autentica (cf. CARO R., *Revaloración de algunas homilías*

marianas del siglo V, in *Marianum*, 29 [1967] p. 60-86, le cui conclusioni vengono riprese da LAURENTIN R., *Datations, attributions, rééditions en patristique grecque*, in *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, 52 [1968] p. 547).

Gli influssi di quest'omelia su Romano il Melode e sull'Inno Acatisto furono già rilevati dal noto studioso di poesia bizantina P. MAAS (*Das Kontakion*, in *Byzantinische Zeitschrift*, 19 [1910] p. 298-306), e prima di lui da A. PΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ-ΚΕΡΑΜΕΥΣ (Πηγὰὶ καὶ δάνεια τοῦ ποιήσαντος τὸν ἹΑκάθιστον Ὕμνον, in *Βυζαντίς* 1 [1909] p. 521-523), ove i riferimenti sono ancor più abbondanti. Diversi contatti di Romano infatti mostrano dipendenza concettuale e letterale dalle omelie di Basilio di Seleucia; il contacio per la Presentazione al tempio (v. MAAS P. - TRYΠΑΝΙΣ C. A., *Sancti Romani Melodi Cantica*, Oxford 1963, p. 26-34) dall'omelia sulla Madre di Dio. I paralleli di dipendenza dell'Acatisto dall'omelia di Basilio sono principalmente questi:

1. – BASILIO DI SELEUCIA (PG 85, 444A) ACATISTO, stanza I

Ἐκ σοῦ γὰρ	Χοῖρε, δι' ἧς
ἡ πάντων τεχθήσεται χαρά	ἡ χαρὰ ἐκλάμψει·
καὶ παύσει	Χοῖρε, δι' ἧς
τούτων τὴν ἀρχαίαν ἀράν.	ἡ ἀρὰ ἐκλείψει.

In ambedue gli autori così iniziano le salutations, poste sulla bocca dell'angelo; in ambedue la voluta antitesi χαρὰ-ἀρά.

2. – BASILIO DI SELEUCIA (PG 85, 444C) ACATISTO, stanza II

Τὸ παράδοξον	Τὸ παράδοξόν σου
τῆς ἐπαγγελίας,	τῆς φωνῆς
δυσπαράδεκτον	δυσπαράδεκτόν μου
ἔχει πληροφορίαν ...	τῆ ψυχῆ φάινεται ...

Nella risposta di Maria, ambedue gli autori usano il contrapposto omofonico τὸ παράδοξον – δυσπαράδεκτον.

3. – BASILIO DI SELEUCIA (PG 85, 448B) ACATISTO, stanza xv

Ὅλος τοῖς κάτω ἐπέστης	Ὅλος ἦν ἐν τοῖς κάτω
καὶ οὐδ' ὄλωσ	καὶ τῶν ἄνω οὐδ' ὄλωσ
τῶν ἄνω ἀπέστης·	ἀπῆν ὁ ἀπερίγραπτος Λόγος·
οὐ γὰρ τοπικὴ γέγονεν	συγκατάβασις γὰρ θεϊκὴ
ἢ κατάβασις, ἀλλὰ θεϊκὴ	οὐ μετὰβασις δὲ τοπικὴ
πέπρακται συγκατάβασις ...	γέγονεν ...

Evidentissima e letterale la dipendenza dell'Acatisto da Basilio in quest'ultimo brano. Si può dunque legittimamente concludere alla posteriorità dell'Acatisto, stabilendo così un *terminus a quo*: la metà del sec. V.

Autore non è Romano il Melode

[16] Già il PITRA (*Analecta Sacra*, I, Parigi 1876, p. LX-LXI), seguito da P. DE MEESTER (*art. cit.*, in *Bessarione*, 8 [1904] p. 160-161), rilevava concordanze e discordanze tra l'Acatisto e il contacio di Romano sul casto Giuseppe. Le strofe dell'Inno infatti sono modellate su identico (o quasi) metro dell'Acatisto; e nei codici ne vien data esplicita indicazione, con richiamo alle prime parole dell'Acatisto come irmo per il contacio di Romano; ambedue cantati sul tono plagale IV. A parte alcune particolarità ed eccezioni, proprie di ogni melode e di ogni contacio, Romano nell'Inno riprende esattamente la distribuzione dei versi e delle sillabe come nelle stanze dispari dell'Acatisto; anche l'isotonia è quasi identica, verso per verso. Ciò fa dunque supporre, come nota il DE MEESTER (*ibid.*, p. 160), o che l'irmo preesisteva e servì di modello a Romano e all'Acatisto, o che l'Acatisto dipende da quest'Inno di Romano, o che Romano dipende dall'Acatisto. Per N. B. TOMADAKIS (*Romano il Melode non è l'autore dell'Inno Acatisto*, p. 507-508) è Romano colui «che ha fornito la forma ritmotonica della metà delle strofe usate dal poeta dell'Acatisto. Rovesciare le cose sarebbe

uno sbaglio serio. Il poeta dell'Acatisto cammina sopra le orme metriche di Romano, non ha la capacità di musicare un Inno». Queste affermazioni del TOMADAKIS sono però completamente gratuite. Se infatti è vero che Romano non è solo Innografo, ma un melode che compone testo e canto insieme, ciò non sempre avviene; né v'è alcun argomento che ci possa far pensare che l'Inno Acatisto non sia nato già con la sua veste musicale. Anzi, parrebbe piuttosto strano che un autore, il quale ha così pazientemente lavorato e limato un testo liturgico di tale importanza, non abbia pensato alla musica, parte integrante di ogni Inno destinato a pubbliche celebrazioni, come il nostro. Non è dunque lecito, con un argomento aprioristico ed arbitrario, concludere alla priorità di Romano sull'Acatisto. Anzi, come rileva J. GROSIDIER DE MATONS nella sua prefazione a quest'Inno di Romano, «il suffit de comparer les deux hymnes pour constater que le rythme haché (du moins à partir du vers 8), la division en kôla très brefs dont la symétrie rigoureuse est encore accentuée par la fréquence de la rime, convient beaucoup mieux au texte de l'Acathiste, tout en litanies de louange ou de supplication, qu'au genre plus narratif de la *Tentation de Joseph*. L'identité des deux hirmoi nous paraît donc un argument de plus pour dater l'Acathiste de l'époque de Romanos au plus tard. Si l'Acathiste est de Romanos..., il est probablement antérieur à l'hymne de Joseph; à plus forte raison s'il n'est de lui, car jamais la tradition n'aurait dépossédé Romanos d'un hirmos aussi célèbre pour l'attribuer à un mélode moins connu» (*Romanos le Mélode. Hymnes*, I, Paris [Sources Chrétiennes, 99] 1964, p. 248). – Potremmo ancora aggiungere che un contacio di Romano per l'Annunciazione ha l'identico efimnio dell'Acatisto: Χοῖρε, νόμφη ἀνύμφευτε (cf. MAAS-TRYPANIS, *Sancti Romani Melodi Cantica*, Oxford 1963, p. 280-289); e che una preghiera attribuita a Romano ed edita da P. MAAS sotto il suo nome (*Frühbyzantinische Kirchenpoesie. I. Anonyme Hymnen des V-VI Jahrhunderts*, Bonn 1910 [Kleine Texte herausgegeben von H. Lietzmann, 52/53], p. 9-10), riecheggia frasi dell'Acatisto. Ciò denota indubbiamente, come altri ana-

loghi passi, una interdipendenza tra Romano e l'Acatisto, ma in favore di una priorità di quest'ultimo. Un più lungo studio di confronti dell'Acatisto con Romano fu preparato da EUSTRATIADES S., Ῥωμανὸς ὁ Μελωδὸς καὶ ἡ Ἀκάθιστος in Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς, 1 (1917) p. 193-207, 269-280 e soprattutto, col sottotitolo ἡ συγγένεια τῆς ἀκαθίστου πρὸς τὰ ἔργα τοῦ Ῥωμανοῦ, p. 625-634, 641-649, 817-819, come studio previo alla edizione dell'Inno (*ibid.*, p. 820-832). Resta comunque sempre più assodato che l'autore dell'Acatisto appartiene alla fine del V o al più tardi ai primi del VI secolo. Lo notava anche P. MAAS, concludendo il suo raffronto tra Basilio di Seleucia, Romano e l'Acatisto: «Zu den zahlreichen Argumenten die für eine enge Verbindung des Romanos mit dem Autor des *Akathistos* sprechen, tritt also ein neues: beide schreiben dieselbe Rede des Basileios von Seleukeia aus. Wie hoch dies Argument zu bewerten sei, das hängt davon ab, ob es gelingt, Nachahmung jener Rede auch bei anderen Schriftstellern nachzuweisen. Für mich steht jetzt fester als je, daß der *Akathistos* in das 6. Jahrh. gehört» (*Das Kontakion*, in *Byzantinische Zeitschrift*, 19 [1910] p. 306).

L'autore è del secolo V

[17] Sull'autore dell'Acatisto si scrisse e si scrive fin troppo. Furono proposti nomi celebri dalla più remota antichità fino ai tempi di Fozio: ma su quali basi e con quali argomenti?

Venuto a mancare il peso delle testimonianze manoscritte – perché la massima parte dei codici, soprattutto i più antichi, riportano anonimo l'Inno, né v'è editore serio che oggi osi pubblicarlo sotto qualsiasi nome d'autore –, ed essendo quasi inesistenti e certo poco probanti – come sopra abbiamo visto – le testimonianze esterne dirette, tutti gli studiosi (filologi, storici, teologi, liturgisti) si valgono quasi unicamente dei criteri interni. Tra questi, occupano un posto preminente gli argomenti dedotti dalla comparazione filologica, dalle dipendenze letterarie, dalle allusioni storiche – vere o presunte –, dal con-

tenuto dommatico, dalla forma liturgica dell'Inno. Ma nessuno studioso finora – ch'io sappia – ha mai affrontato sotto tutti questi aspetti il problema dell'autore dell'Acatisto. Le conclusioni quindi a cui i singoli giungono vanno accettate con riserva e completate: non è infatti raro il caso che un medesimo argomento venga usato in modo opposto da due o più studiosi, giungendo a conclusioni tra loro contraddittorie.

Non è mia intenzione in questa nota (né è luogo questa relazione) trattare a fondo il problema. Mi limito dunque alle più essenziali osservazioni, a complemento di quanto già sopra accennato, rinviando a noti studi per un maggior approfondimento.

Nelle note precedenti ho già indicato il *terminus post quem* per la datazione dell'Acatisto e il suo autore (cioè dopo il 450) e il *terminus ante quem* (circa l'800, data della versione latina). Vengono così esclusi autori precedenti il Concilio di Calcedonia – come Apollonio o Apollinare di Laodicea, proposto da taluni – o posteriori a Germano di Costantinopoli – come Fozio, proposto da PAPADOPOULOS-KERAMEUS in base a presunte allusioni storiche dell'Inno (PAPADOPOULOS-KERAMEUS A., Ὁ Ἀκάθιστος Ὑμνος, οἱ Ῥὼς καὶ ὁ Πατριάρχης Φώτιος in Βιβλιοθήκη Μαρασλῆ, Atene 1903, p. 214.). Sull'argomento si veda DE MEESTER P., *art. cit.*, in *Bessarione*, 8 (1904) p. 160-165, 252-255; e DEL GRANDE C., *op. cit.*, p. 261-271. Parimenti, non attendibile l'attribuzione di alcuni manoscritti al patriarca Sergio o al suo contemporaneo Giorgio Pisida, che non trova sicuri fondamenti storici o letterari (cf. DEL GRANDE C., *op. cit.*, p. 261-271).

L'attribuzione a Germano di Costantinopoli di alcuni manoscritti della versione latina non è provante, se non – forse – del fatto che Germano abbia solennizzata la festa o composto una nuova musica per l'occasione o il proemio davvero «*victoriferus*» (vedi DEL GRANDE C., *op. cit.*, p. 370-371). Mi ha quindi non poco stupito l'opinione avanzata dal TOMADAKIS (*art. cit.*, p. 508): «Io sono convinto che il più probabile autore

sia Germano I, patriarca di Costantinopoli nel 710-730, il quale fu noto in Occidente molto presto – già sin dall'800 – come il compositore del nostro testo, grazie alla nota traduzione latina dell'Inno...». Se questa sentenza si fonda, come dal contesto, sull'attribuzione della versione latina, valgano le osservazioni addotte alla precedente nota 14; se invece sulla filologia e il contenuto, mi dispiace dover apertamente contraddire il TOMADAKIS: il contenuto mariano di Germano dista *toto coelo* da quello dell'Acatisto, tanto nei suoi discorsi autentici, quanto negli inni a lui ascritti dalla tradizione liturgica; né a Germano vien mai attribuito un contacio, ma solo sticari e canoni, composizioni poetico-liturgiche in auge al sec. VIII (cf. PITRA J. B., *Juris ecclesiastici graecorum historia et monumenta*, II, Roma 1868, p. 295-300. Sulla teologia mariana di Germano si veda inoltre PERNIOLA E., *La Mariologia di S. Germano Patriarca di Costantinopoli*, Roma 1954).

Non ritengo poi si debbano troppo forzare le argomentazioni costruite sulle presunte allusioni ad avvenimenti storici che l'Acatisto parrebbe contenere. Se infatti grandi autori di tutti i tempi si sono ispirati nelle loro celebrazioni artistiche a fatti salienti loro contemporanei, ciò non sempre è indiscriminatamente vero; e dev'essere di volta in volta appurato e diligentemente provato.

Ora, il riscontrare nella laconica frase: «Tu degli ateniesi disgregasti le trame» (stanza XVI, v. 13) un indubitabile cenno alla soppressione della scuola di Atene avvenuta sotto Giustiniano nel 529, e nelle altre non meno concise espressioni: «il tiranno disumano sbalzasti dal trono», «tu facesti cessare il culto del fuoco» (stanza IX, vv. 10 e 14) vedere un esplicito riferimento all'imperatore bizantino Foca, depresso il 3-4 ottobre 610, o a Cosroe II, re dei Persiani, sconfitto da Eraclio nel 623-626, non è cosa certa, meno ancora provata. Su tali indizi, insicuri e spesso arbitrari – anche se collegati con gli antichi racconti sulle invasioni barbariche e l'occasione storica dell'Inno, di cui più sopra ho parlato –, si basò ai primi del secolo lo studioso A. PAPADOPOULOS-KERAMEUS per attribuire la composi-

zione dell'Inno a Fozio nel sec. IX (attribuzione subito smentita dalla riscoperta dell'antica versione latina dell'Inno), ma vi fanno leva anche due recenti autori – J. REHORK ed E. CHRISTOPHILOPOULOS – che giungono a fissare il *terminus post quem* della composizione dell'Inno dopo il 624; la CHRISTOPHILOPOULOS anzi stabilisce persino il *terminus ante quem* al 626, fondandosi sulla narrazione del *Sinassario*, più sopra esaminato (vedi REHORK J., *Der Akathistos*, in ALTHEIM F. H.-STIEHL R., *Geschichte der Hunnen*, V [1962], p. 517ss.; IDEM, *Hymnos Akathistos: eine Entgegnung*, in ALTHEIM F. H.-STIEHL R., *Die Araber in der alten Welt*, II, Berlin 1965, p. 314ss.; CHRISTOPHILOPOULOS E., "Ἐνδειξις διὰ τὴν χρονολόγησιν τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου in Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, 35 [1966-1967] p. 47-67).

Mi scuso di congedare con poche parole un argomento storico più volte utilizzato, discusso, negato, ma vorrei attardarmi un tantino sulla più quotata attribuzione dell'Inno a Romano. Ometto tuttavia di elencare coloro che l'attribuiscono a Romano, fondandosi sugli argomenti di terzi: così, ad es., BECK H.-G., *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959, p. 427-428.

Gli espliciti raffronti più sopra notati tra Romano e l'Acatisto e la dipendenza di ambedue da Basilio di Seleucia per sé non escludono la paternità di Romano nei confronti dell'Acatisto, benché la pongano seriamente in dubbio.

P. F. KRYPIAKIEWICZ fu lo studioso che più a fondo e seriamente cercò di provare che Romano è l'autore dell'Inno. Il suo argomento-base è la dipendenza letterale dell'Acatisto da S. Efrem (s. IV). Egli riporta pagine intere di paralleli tra il nostro Inno e alcune preghiere di Efrem alla Vergine. Ciò stabilito, e tenendo presente che l'Acatisto non è una traduzione – in nessun modo –, ma opera prettamente greca nello stile e nella forma, si domanda chi l'abbia potuto scrivere. E risponde: Non Efrem, che non sappiamo fino a qual punto possedesse la lingua greca; ma se non lui, almeno un discepolo del patrimo-

nio letterario di Efrem: e questi non può essere che Romano. Presupposte queste premesse, logicamente egli prosegue il suo studio ricercando confronti stilistici e di contenuto con i contatti di Romano; e ne trova tanti. Giunge così alla deduzione che Romano avrebbe composto l'Acatisto in Siria, prima di recarsi a Costantinopoli (sarebbe dunque opera della sua prima giovinezza!); e a conclusione del suo lavoro, avanza una sentenza un po' presuntuosa: «quibus expositis existimamus iam nihil ob stare, quominus quaestio de Acatisto reputari possit soluta» (KRYPIAKIEWICZ P. F., *De hymni Acatisti auctore*, in *Byzantinische Zeitschrift*, 18 [1909] p. 357-382).

Il baco di tutta questa ingegnosa argomentazione sta purtroppo nei presupposti, che inficiano irrimediabilmente le conclusioni. KRYPIAKIEWICZ parte da un «Efrem» che non è Efrem: infatti, le 11 preghiere alla Vergine, scritte e trasmesse in greco sotto il nome di Efrem (edizione: ASSEMANI J., *S.P.N. Ephraem Syri opera omnia*, t. III *graece et latine*, Romae 1746, p. 524-552, spec. p. 528-532 per le dipendenze con l'Acatisto) sono un plagio letterario: non sono di Efrem, ma assai a lui posteriori, come stile e come contenuto teologico. Lo annotava già il redattore del *Byzantinische Zeitschrift*, K. KRUMBACHER, in calce all'articolo del KRYPIAKIEWICZ (*ibid.*, p. 382). Uno studio approfondito su questo «Efrem greco» resta ancora da fare (vedi HEMMERDINGER-ILIADOU D., *Ephrem [les versions]*, in *Dict. de Spiritualité*, IV, Paris 1960, col. 807-808 e 814).

Comunque, ritengo di non essere lontano dal vero, affermando che le preghiere pseudo-efremiane sono state composte non prima del sec. VII. E l'argomento di KRYPIAKIEWICZ quindi si inverte: non l'Acatisto dall'Efrem greco, ma l'Efrem greco dipende dall'Acatisto. Qui anzi potremmo avere un altro argomento per escludere anche la paternità di Germano. Se infatti il medesimo Efrem greco influì su Germano di Costantinopoli, come l'ha provato il noto bizantinologo S. G. MERCATI per una almeno delle preghiere di Efrem (*De nonnullis versibus dodecasyllabis S. Germani I Constantinopolitani Patriarchae homiliae*

εἰς τὰ εἰσόδια τῆς θεοτόκου *insertis*, in *Roma e l'Oriente*, 5 [1915] p. 147-165), e l'Efrem greco dipende dall'Acatisto, Germano che da lui dipende non può essere autore dell'Acatisto.

Con analogia argomentazione di presunti prestiti dell'Acatisto da autori che a partire da Basilio di Seleucia giungono sino a Fozio, A. PAPADOPOULOS-KERAMEUS cercò di corroborare la sua tesi in favore della paternità di Fozio, e di sfatare le critiche a lui mosse da parecchi studiosi (PAPADOPOULOS-KERAMEUS A., Πηγὰὶ καὶ δάνεια τοῦ ποιήσαντος τὸν Ἀκάθιστον Ὕμνον, in *Βυζαντίς*, 1 [1909] 517-540). Ma purtroppo i testi su cui egli si fonda sono generalmente inni sacri, attribuiti dai libri liturgici orientali a celebri autori tra cui il Damasceno; e perciò le dipendenze spesso verbali tra questi e l'Acatisto si risolvono alla fine in favore della priorità di quest'ultimo, da cui gli altri hanno attinto.

Caduto l'argomento efremiano del KRYPIAKIEWICZ, il celebre bizantinologo S. EUSTRATIADES in un suo lungo articolo ricorse ai confronti filologici con i contatti di Romano, per mostrarlo autore dell'Inno, com'egli ritiene, accettando e valorizzando in tal senso una indicazione del cod. 41 del Monastero di Vlatadon, del sec. XIII (EUSTRATIADES S., Ῥωμανὸς ὁ Μελωδὸς καὶ ἡ Ἀκάθιστος in Γρηγόριος ὁ Παλαμάς, 1 [1917] p. 625-634, 641-649, 817-819. Vedi anche *ibid.*, p. 820 e 832).

Recenti filologi militano ancora pro o contro Romano. A CARLO DEL GRANDE arride l'idea che l'Acatisto sia come il canto del cigno di Romano, che in esso avrebbe superato se stesso: «sembrerebbe quasi – scrive – che il gioco sottile dell'espressione compiuta, perseguita da Romano nella maggior parte delle sue composizioni, proprio nell'Acatisto tocchi l'estremo vertice» (*op. cit.*, 271). I suoi argomenti in favore sono di stile, più il ricorso all'allusione storica alla chiusura della scuola di Atene nel 529, che quadra con le sue convinzioni.

A troncata definitivamente ogni perplessità, due eminenti filologi hanno oggi apportato argomenti decisivi.

Dal raffronto lessicale ed omofonico, condotto con metodo

matematico e statistico, tra i contaci di Romano e l'Acatisto, S. A. SOFRONIOU giunge a concludere che le probabilità d'attribuzione a Romano scendono all'uno per cento; conclude quindi che Romano non è l'autore dell'Inno; e termina: «... I think that this famous and puzzling hymn was written in the second half of the fifth century by a writer who seems to have been more educated and more sophisticated than the rather conventional, wary and conservative Romanos» (*Lexicostatistical Contribution to the Authorship of the Akathistos Hymnos*, in Ἑπετηρίς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, 35 [1966-67] p. 126-127).

Dal canto suo, N. B. TOMADAKIS, nell'articolo più volte citato, compendia a 5 i suoi argomenti contro Romano: a) Romano non ha mai scritto un Inno con strofe di diverso volume, ma ha sempre strofe della stessa fattura; b) l'Acatisto non contiene dialoghi né crea personaggi reali, trasformando come Romano le persone sacre in tipi umani; c) stile e tecnica dell'Acatisto sono antiromanici: non è possibile comparazione di struttura, di lingua o di espressione; d) nessun codice (se non dopo la caduta di Costantinopoli) ci dà Romano come autore dell'Acatisto; e) il sinassarista che tratteggia in breve la vita di Romano nomina l'Inno del Natale, tace l'Acatisto, che pur ebbe più larga diffusione dell'Inno natalizio. – Un sesto argomento del TOMADAKIS, cioè l'irno dell'Acatisto Ἄγγελος πρωτοστάτης riferito dai codici per l'Inno di Romano sul casto Giuseppe, lo porta giustamente a dissociare i poeti, anche se per conto suo ritiene che l'autore dell'Acatisto plagi Romano, e non viceversa. Le argomentazioni filologiche del TOMADAKIS mi sono sembrate molto valide.

Infine, un argomento liturgico per la non attribuzione a Romano dell'Acatisto e per la sua datazione alla seconda metà del secolo V. R. A. FLETCHER (*Three Early Byzantine Hymns and their Place in the Liturgy of the Church of Constantinople*, in *Byzantinische Zeitschrift*, 51 [1958] p. 53-65), dopo avere attentamente accostato sotto il profilo liturgico (trama biblica, formulari e festa) i contaci di Romano per l'Annunciazione e per il Natale con l'Acatisto, conclude che i primi due celebra-

no due feste ben determinate al sec. VI, il Natale e l'Annunciazione, mentre l'Acatisto meglio si intona alla primitiva sinassi della Theotokos, incentrata sul Natale, col formulario biblico che abbraccia Annunciazione-Natività-Epifania-Ipapante: un periodo cioè che intercorre tra Efeso e il momento in cui la festa separata dell'Annunciazione venne fissata – sembra sotto Giustiniano – al 25 marzo. E conclude che essendo l'Acatisto opera di maturità, non di gioventù come il contacio di Romano per l'Annunciazione, sembra improbabile ogni sua attribuzione a Romano: «I would prefer to think that the author of the *Akathistos* lived before the days of Romanos, who has left traces of his acquaintance with it by taking over for his Annunciation hymn the refrain of the odd strophes “Χαῖρε, Νύμφη ἀνώμφευτε”» (p. 65).

Per altra via, finora non sufficientemente studiata, quella cioè del contenuto teologico-mariano e delle sue fonti, son giunto anch'io alla stessa conclusione.

Edizione critica?

[18] Il P. DE MEESTER (*art. cit.*, in *Bessarione*, 9 [1904] p. 36) rilevava che «tuttora difetta un'edizione completa dell'Acatisto», ed aggiungeva in nota: «Forse, a Dio piacendo, riusciremo noi un giorno a presentarla al pubblico». Ma non vi riuscì. Infatti, non è cosa facile e breve preparare una edizione veramente critica dell'Acatisto. La difficoltà sorge innanzitutto dal numero stragrande di codici, soprattutto liturgici, che ci tramandano l'Inno: kontakaria, horologia, triodia, minea, euchologia, akolouthie, ecc. Collazionarli tutti è praticamente impossibile. Averli però tutti (o in massima parte) presenti, per stabilirne le «famiglie» e le mutue dipendenze è necessario ai fini di una edizione critica, che voglia offrire il testo più verosimilmente «originale» dell'Inno. Il noto filologo N. B. TOMADAKIS recentemente scriveva: «Mancano ancora un inventario dei codici contenenti il testo e una storia del testo e delle edizioni relative» (*Romano il Melode non è l'autore dell'Inno Acatisto*, p. 502-503).

Dando ora uno sguardo alle edizioni più classiche e quotate, dal punto di vista testuale, abbiamo questo prospetto provvisorio:

1) Le edizioni dei libri liturgici orientali (edizioni *principes*, curate a Venezia, Costantinopoli, Atene, Roma, Grottaferrata dal s. XV al XX), benché indubbiamente fatte su codici attendibili, non ne danno l'indicazione. S. EUSTRATIADES (in Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς, 1 (1917) p. 820-822) osservava, con una punta d'amaro, che l'Inno introdotto nei testi liturgici fu edito senza discernimento dal primo codice capitato tra mano e fu trasmesso con tanti errori, mentre innumeri codici d'Oriente e d'Occidente ci hanno conservato l'antica forma dell'Inno.

2) L'edizione di MANUZIO A., *Poetae christiani veteres*, Venezia 1501/1503, – edizione *princeps* greco-latina – è senza alcuna indicazione di codici; anzi, fu fatta a mo' di prosa, senza alcun segno di distinzione dei versi, e sparsa un po' qua un po' là, nel mezzo di vari quaderni. È difficile ritrovarla, perché il volume non numera le pagine.

3) QUERCI J. M., *Georgii Pisidae Hymnus acathistus*, riprodotto in PG 92, col. 1335-1348, non nomina i manoscritti o gli editi su cui si basa.

4) CHRIST W.-PARANIKAS M., *Anthologia graeca carminum christianorum*, Lipsiae 1871, p. 140-147, riproducono il testo edito nel *Triodion* (Venezia 1869, p. 281-287), limitandosi a rivedere il *kontakion* e la prima stanza sui codici *Vindob. theol. bombycinus* 33, s. XIII, e *Vindob. theol. membran.* 332 e 338, s. XII. Non si può dunque parlare di una edizione «critica».

5) PITRA J. B., *Sergius, Patriarcha Constantinopolitanus. Acathistus*, in *Analecta Sacra*, I, Parigi 1876, p. 249-262 è forse il primo che si è preoccupato di un confronto critico fra i codici, per presentare una edizione migliorata. Egli collaziona il testo dei libri liturgici e di CHRIST W.-PARANIKAS M. con altri 13 manoscritti: il *Mosq.* 217 (anno 1060); il *Taurin.* 197 (s. XI); il *Vatic. gr.* 341 (s. XIII), 457 (s. XIV), 1515; *Ottob. gr.* 179 (s. XIV); *Regin.* 159; *Palat.* 288 (s. XII); *Barber.* III, 8; III, 27; III,

58; III, 70; IV, 42. L'attuale situazione dei cataloghi della Biblioteca Vaticana non mi ha consentito di individuare tutti i codici usati dal PITRA, per precisarne l'antichità. – Il PITRA inoltre affianca al testo greco la traduzione latina di COSTANTINO LASCHARIS, annotando le presumibili varianti del codice greco che gli fu di base. – Purtroppo, anche la sua non si può considerare edizione «critica» nel senso odierno, a motivo di tanti altri più antichi codici da lui non conosciuti e a motivo pure del metodo usato. Scrive infatti (p. 249): «In scholia congesti ex innumeris (!) codd. potius praecipuorum flosculos quam integras omnium varietates».

7) M. PARANIKAS, in un'edizione separata da quella preparata con W. CHRIST, dal titolo 'Ο ἀκάθιστος Ὕμνος in Ἐκκλησιαστικῇ Ἀλήθειᾳ, 13 (1893) p. 44-48, aggiunge ai tre codici viennesi, già precedentemente utilizzati, un quarto: un triodion del sec. X-XI (*Chalki, Schola theologica, cod.* 32), dal quale introduce nel testo diverse varianti.

8) N. NILLES nel suo *Kalendarium manuale utriusque Ecclesiae, orientalis et occidentalis*, II, Innsbruck 1897, p. 168-183, pubblicando l'Acatisto non offre alcuna indicazione di codici.

9) S. EUSTRATIADES, il noto studioso editore di cataloghi e di testi, sulla rivista Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς, 1 (1917) p. 820-832, presenta un'edizione dell'Acatisto basata su quella di M. PARANIKAS e su sette altri codici: *Athon. Laura* Γ 27 e 28 (s. XI); *Athon. Vatop.* 202 e 316; *Ambros. G* 12 sup. (s. XV) e *F* 95 sup. (s. XII); *Chalki, Schol. Theol.* 12. Il metodo da lui seguito è buono, perché in apparato nota le varianti con le edizioni liturgiche e del PARANIKAS; tuttavia, benché sulla pista buona, non ancora siamo giunti a un'edizione critica.

9) Le successive edizioni di DEL GRANDE C., *L'Inno Acatisto in onore della Madre di Dio*, Firenze 1948; di CANTARELLA R., *Poeti bizantini*, I, Milano 1948, p. 86-93; di MEERSSEMAN G. G., *Hymnos Akathistos*, Freiburg 1958/59 (con traduzione francese, inglese e tedesca) non sono critiche, ma si limitano a riprodurre il testo del QUERCI o di CHRIST W.-PARANIKAS M., cioè il testo dei libri liturgici, con leggerissime varianti.

10) Recentemente, C. A. TRYPANIS, editore con P. MAAS di Romano il Melode, in *Fourteen Early Byzantine Cantica* (Wiener byzantinische Studien, Band V), Wien 1968, p. 29-39, ci ha fornito una nuova edizione dell'Acatisto, che un recensore di Tessalonica definiva «la prima edizione critica dell'Inno» (cf. TOMADAKIS N. B., *art. cit.*, p. 501). Essa si basa su 9 codici antichi: *Athon. Vatop.* 1041, s. X-XI; *Athen. Laur.* Γ 27, s. X-XI; *Athon. Laur.* Γ 28, s. XI; *Sinait.* 925, s. X; *Sinait.* 927, s. XIII; *Mosq. Synod.* 437, s. XII; *Patm.* 212, s. XI; *Taurin.* B. IV. 34, s. XI; *Vindob. suppl. gr.* 96, s. XII. – Nonostante gli appunti piccanti del TOMADAKIS (*art. cit.*, p. 503), l'edizione del TRYPANIS rappresenta un buon passo avanti verso la definitiva edizione critica del testo.

Io stesso ho personalmente collazionato il testo con altri due codici: il *Messan. S. Salvatoris* 157, s. XII, f. 64v-74 (che si rivela appartenere alla famiglia del *Patm.* 212 per la identità delle varianti), e l'*Athen.* 857, membr., s. XIII, p. 160-182, di altra famiglia. E mi son chiesto se per l'edizione critica di questo celebre Inno liturgico-musicale basti il criterio di collazionare i codici più antichi, optando per questa o quella variante soltanto o quasi soltanto in base a un suffragio numerico tra i codici, come fa il TRYPANIS, o se non si debbano usare anche tutti gli altri criteri di cui oggi l'erudito dispone (codicologici, filologici, metrici, contenutistici, ecc.), in modo da conoscere così profondamente il testo in tutte le sue sfumature, compreso il pensiero teologico e la tecnica linguistica dell'anonimo autore, da giungere a stabilirne, dopo ponderato esame, la presumibile lezione originale. Ora, questo «criterio complesso» (lo chiamerei così) non è stato finora seguito da alcuno, compreso il TRYPANIS. Il criterio infatti col quale il TRYPANIS ha scelto i suoi nove codici-base dell'edizione si fonda ovviamente sull'antichità (s. X-XIII), ma non sulla rappresentatività delle varie famiglie dei codici contenenti l'Acatisto: tant'è vero che, oltre i suoi 9 codici, egli ignora tutti gli altri e tutte le altre precedenti edizioni – cosa assurda che l'acume critico di un S. EUSTRATIADIS non avrebbe mai fatto! – salvo ricorrere a CHRIST W.-

PARANIKAS M. per desumerne un proemio che i suoi codici non hanno (p. 29), e menzionare il LASCHARIS, il PITRA e il KEYDELL in un verso, di cui ha dubbi metrici (p. 32).

Perché i rilievi non paiano gratuiti, enumero alcuni esempi, rimandando alle note seguenti il quadro completo delle lezioni varianti: Stanza I, v. 17: TRYPANIS: προσκυνεῖται ὁ πλάστης edizioni precedenti (mai da lui neppur accennate in nota!): βρεφουργεῖται ὁ κτίστης — Stanza IX, v. 9: TRYPANIS: φιλάττουσα, edizioni: φωτίζουσα (e questa, dal contesto, sembra ben essere la vera lezione!). – Stanza XX, v. 3: TRYPANIS: ἰσαρίθμους ψαλμοὺς καὶ ᾠδὰς edizioni: ἰσαρίθμους γὰρ ψάμμω ᾠδὰς (lezione molto più attendibile: «se infatti t'offrissimo odi in numero pari alla sabbia», contro «se ti offrissimo in pari numero salmi e odi», che non ha senso, nel contesto); ecc. – Ora di queste lezioni varianti il TRYPANIS non tien conto nella sua edizione: come allora può dirsi «critica»? Il tarlo sta, secondo me, nella scelta ristretta e condizionata dei codici-base e nel criterio generalmente applicato per accettare una lezione variante: il numerico. Così, quando i suoi nove codici si parteggiano una lezione, propende per la maggioranza. Ad esempio: nella stanza XXIII, v. 16, il TRYPANIS opta per la lezione φωτὸς τοῦ ἑμοῦ θεραπεία invece di χρωτὸς τοῦ ἑμοῦ θεραπεία delle altre edizioni, perché sette dei suoi codici hanno φωτὸς e due soli χρωτὸς; mentre pare che il contesto postuli χρωτὸς per l'intenzionale contrapposto corpo-anima, medicina-salvezza introdotto dall'autore.

Possiamo dunque giustamente affermare col TOMADAKIS (*art. cit.*, p. 502) che «non abbiamo ancora una vera e propria edizione critica del testo, basata sulla tradizione intiera, diretta e indiretta» e – aggiungo io – sullo studio metrico-teologico dell'Inno.

Varianti delle edizioni greche

[19] Ritengo utile riprodurre in questa nota le varianti delle principali edizioni, perché ci si renda conto della loro entità.

Seguo per comodità la divisione dei versi dell'edizione TRYPANIS. Non trascrivo invece le varianti dei codici, per non appesantire l'apparato.

Le edizioni cui farò riferimento, con sigla abbreviata, sono:

- A = MANUZIO A., *Poetae christiani veteres*, II, Venezia 1501-1503 (senza numerazione).
 Q = QUERCI J. M., in PG 92, col. 1336-1348.
 Ch = CHRIST W.-PARANIKAS M., *Anthologia graeca carminum christianorum*. Lipsiae 1871, p. 140-147.
 Pi = PITRA J. B., *Analecta Sacra*, I, Roma 1876, p. 250-262.
 Pa = PARANIKAS M., 'Ο ἀκάθιστος Ὕμνος in Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια, 13 (1893) p. 44-48.
 N = NILLES N., *Kalendarium manuale utriusque Ecclesiae, orientalis et occidentalis*, II, Innsbruck 1897, p. 168-183.
 Eu = EUSTRATIADIS S., Ῥωμανὸς ὁ Μελωδὸς καὶ ἡ Ἀκάθιστος in Γρηγόριος ὁ Παλαμῆς, 1 (1917) p. 820-832.
 Or = Ὁρολόγιον, Grottaferrata 1935, p. 887-900.
 D = DEL GRANDE C., *L'Inno Acatisto in onore della Madre di Dio*, Firenze 1948, p. 36-97.
 Ca = CANTARELLA R., *Poeti bizantini*, I, Milano 1948, p. 86-93.
 Me = MEERSSEMAN G. G., *Hymnos Akathistos* (edizione in tre versioni), Freiburg 1958/59.
 Tr = TRYPANIS C. A., *Fourteen Early Byzantine Cantica*, Vienna 1968, p. 29-39.
 T = Τριώδιον, Atene (edizione ufficiale) 1960, p. 296-302.
 O = Ὁρολόγιον τὸ Μέγα (edizione ufficiale), Atene 1963, p. 512-532.
 We = WELLESZ E., *The Akathistos Hymn*, Copenhagen 1957, p. LXVIII-LXXX.
 MI = MEERSSEMAN G. G., *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, I, Freiburg 1958, p. 105-127 (testo ricostruito dall'antica versione latina).

(Questi ultimi due nell'apparato li pongo tra parentesi, per il valore relativo dei testi che offrono, di cui alla nota seguente).

Ecco le varianti principali fra le edizioni greche indicate:

STANZA 1: v. 8: ἀνάκλησις AQCChPiNOrcADTrTO, ἀνάστασις PaEuMe (WeMI) || v. 17: βρεφουργείται ὁ κτίστης QCChPiNOrcADTO, προσκυνεῖται ὁ πλάστης Q (duplicatur v. 17) PaEuTr (WeMI), βρεφουργείται ὁ πλάστης A.

STANZA 2: v. 5: πῶς λέγεις AQCChPiNOrcATO (We), προλέγεις PaEuDTrMe (MI).

STANZA 3: v. 3 ἀγνῶν AQCChEuCaDTOTr (We), ἀγνῶν μου PiPa (add. coniect.) NOrcMe || v. 5: ἔφησεν, ἐν φόβῳ πλήν (πρίν Tr) AQCChNPaEuOrCaDTOMeTr, ἔφησεν ὁ ὡς ἔφθασε Pi || v. 7: σιγῆς AQCChOrCaDTOMe, σιγῆ PiPaNEuTr || v. 10: ἦ ChPaCa, δι' ἧς alii; ὁ om. N, expungit Tr. || v. 14: κηήσασα Pa, γεννήσασα alii.

STANZA 4: v. 3: εὐκαρπον AQCChCaDTOTr(MI), ἄκαρπον PiNMe, ἔγκαρπον PaEuOr(We) || v. 4 ἀπέδειξεν EuTr, ὑπέδειξεν alii.

STANZA 5: v. 7: ἀθανάτου EuTr, ἀκηράτου alii; πόμα Pa, κτήμα alii.

STANZA 6: v. 3: πρὸς τὴν AQCChPaEuCaDMeTOTr(MI), πρὴν PiNOrc(We).

STANZA 7: v. 3: ποιμένα ὄραν PiNOrc, ὡς πρὸς ποιμένα alii || v. 5: τῆς Μαρίας PiNMe, τῆς om. alii || v. 8: θυρῶν APaEuMeTr(WeMI), ἐχ-θρῶν QCChPiNOrcADTO || v. 10: συναγάλλονται QEuTr(WeMI), συναγάλλεται alii || v. 11: συγχορεύουσι πιστοῖς EuTr, συγχορεύει οὐ-ρανοῖς alii.

STANZA 8: nessuna variante.

STANZA 9: v. 2: χερσί PaEu(MI), χειρί alii || v. 8: παύσασα Tr, σβέ-σασα alii || v. 9: φυλάττουσα EuTr(We), φωτίζουσα alii || v. 12: τῆς πολυθέου Pa, τῆς βαρβάρου alii || v. 14: σβέσασα PaTr(We), παύσασα alii || v. 16: περσῶν PaEuTr(WeMI), πιστῶν alii.

STANZA 10: v. 4: κύριε Pa, ἄπασιν alii || v. 5: ληρώδην A, ληρώδη alii.

STANZA 11: v. 3: ἐνεγκόντα A, ἐνέγκαντα alii || v. 4: πέπτωκαν Tr(We), πέπτωκεν alii || v. 5: ἀνεβῶν PiPaNOrcTr, ἐβῶν QCChCaD-MeTO, ἐβῶν Eu, νῦν βοῶσι A || v. 8: τῆς ἀπάτης τὴν πλάνην QCCh-CaDMeTOTr, ἢ τῆς πλάνης τὸ κράτος APiPaNEuOr || v. 16: ἡ γῆ τῆς QCChEuOrCaDMeTO, ἡ γῆ ἢ τῆς ACh (in notis) PiPaNTr(We).

STANZA 12: v. 5: ἄρρητον AQPiPaNEuOrTOTr, ἄρρευστον Me, ἄπειρον ChCaD.

STANZA 13: v. 7: στέφος AQChPiNOrCaDMeTO(MI), στέμμα EuTr(We), στέρημα Pa || vv. 12-13: PaEuTr secunda hemistichia ordine inverso edunt ac alii || v. 15: πταιόντων AQChPaCaDMeTO, πταισμάτων PiNEuTr(WeMI).

STANZA 14: v. 2: οὐρανοῦς QTr(We), οὐρανόν alii || v. 3: ὑψηλὸς omnes, QChTO addunt θεός (Ch adnotat duabus syllabis versum abundare) || v. 5: τό om. N.

STANZA 15: v. 1: ὄλος Pa, ὄλος omnes alii || v. 5: καὶ τόκος AQChPaEuCa DMeTOTr (WeMI), ὁ τόκος PiNOr || v. 9: καύχημα omnes, λάλημα A || v. 12: ταυτόν A, ταυτό alii.

STANZA 16: v. 5: πάντων omnes, οὕτως addunt QOrTO et Ch inter parentheses quadras, hoc est expungens.

STANZA 17: v. 1: ἀφθόγγους Eu(WeMI), ἀφώνους alii || v. 13: ἀλιέων omnes alii, Γαλιλαίων Pa || v. 15: φωτίζουσα QPiNEuOrCaDTOTr, πλουτίζουσα AChPaMe (WeMI).

STANZA 18: v. 4: ἄνθρωπος AChEuOrCaDTo, πρόβατον PiPaNMe(WeMI), ὁμοῖος Tr.

STANZA 19: v. 2: προσφευγόντων APaEuTr, προστρεχόντων QChPiNOrCa DMeTO(WeMI) || v. 5: καὶ πάντας σοι προσφωνεῖν διδάξας QChCaDMeTO, σοὶ πάντας προσφωνεῖν διδάξας PiNOr, καὶ πάντας προσφωνεῖν διδάξας A(WeMI), καὶ δείξας προσφωνεῖν σοι πάντας PaEuTr (uno innixus ms!) || vv. 10-11 PiEu ordine inverso || v. 16: παρθένε A(WeMI), παρθένων omnes alii.

STANZA 20: v. 3: γὰρ (τῆ QTO, [τῆ] Ch) ψάμμω ὠδᾶς QChPiPaNEuOrCa DMeTO, ψαλμοὺς καὶ ὠδᾶς ATr(WeMI) || v. 5: ἔδωκας A(We), δέδωκας omnes alii; τοῖς σοὶ omnes alii, ἡμῖν [τοῖς σοὶ] Ch.

STANZA 21: v. 5: ταύτη ChPiPaNEuOrCaDMe(WeMI), ταύτα AQTOTr || v. 7: βολίς QChPiNOrCaDMeTO, λαμπτήρ APaEuTr(WeMI) || v. 10: πολύφωτον alii, πολύρρητον A || v. 11: πολύδωρον A(WeMI), πολύρρητον Pa, πολύρρητον alii; ποτισμόν Pa, ποταμόν alii || v. 17: ζωὴ μυστικῆς εὐωχίας QChNOrCaDMeTOTr (WeMI), ζωῆς μυστικῆς εὐωχίας Eu, ζωῆς μυστικῆς εὐωχίας Pi, ζωὴ, μυστικῆς εὐωχίας A.

STANZA 22: nessuna variante.

STANZA 23: v. 1: ἀνυμνοῦμεν QChPiNOrCaDMeTO, εὐφημοῦμεν APaEu Tr(WeMI) || v. 3: κατέχων APaEuTr(WeMI), συνέχων QChPiNOrCaDMeTO || v. 7: ἄγια omnes, Me corr. ἄγια || v. 16: χρωτός AQChPiPaNOrCaDMeTO(MI), φωτός EuTr(We) || v. 17: σωτηρία AQChPiPaNOrCaDMeTO, προστασία EuTr (WeMI).

STANZA 24: v. 5: συμβοῶντας ChPiNOrCaDMeT, σοὶ βοῶντας QPaEuTrO, ἐκβοῶντας A.

Dal quadro generale di queste lezioni ci si rende conto che le varianti sono davvero accidentali e di poco valore; sostanzialmente e complessivamente la trasmissione del testo dell'Inno non solo è buona, ma è indubbiamente tra le migliori, tenuto conto della pleiade dei manoscritti che lo contengono. Esso dunque offre una base sicura e indiscussa per lo studio del suo contenuto dommatico.

Varianti nella versione latina

[20] Nella precedente nota 19 ho già notato le lezioni varianti dell'edizione musicale preparata da E. WELLESZ (*The Akathistos Hymn*, Copenhagen 1957, p. LXVIII-LXXX) e della versione latina antica dell'Acatisto (edita prima da HUGLO M., *L'ancienne version latine de l'hymne acathiste*, in *Le Muséon*, 64 [1951] p. 27-61, e più recentemente e più criticamente da MEERSSEMAN G. G., *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, I, Freiburg 1958, p. 101-129), sulla quale il MEERSSEMAN ha ricostruito il testo greco che servì di base al traduttore (*ibid.*, p. 105-109). Vorrei ora, ma brevemente, notare alcuni punti in cui la versione latina (e il suo testo greco di base) si scostano dalla tradizione manoscritta greca.

Innanzitutto, l'efimnio non è doppio, ma unico in tutte le stanze, sia pari che dispari: «Ave, sponsa insponsata» – χαῖρε, νύμφη ἀνύμφευτε. È scomparso dunque l'efimnio delle strofe pari «Alleluia». Questa variante tocca profondamente il testo nella sua struttura dommatica, suddivisa in quadri cristologici e mariani, che terminano rispettivamente con l'acclamazione a

Dio autore del mistero («Alleluia») e alla Vergine, inserita nel mistero («Ave, Vergine e Sposa»). Concettualmente poi è fuori posto, e non lega affatto con la parte metrica-introductiva delle stanze pari. Ciò dunque dimostra la poca attendibilità – sotto l'aspetto critico – non solo della versione, ma anche del testo greco da cui ha origine: argomento in più per debilitare l'attribuzione dell'Inno a Germano, come vorrebbe la versione latina.

Tra le varianti più cospicue, vorrei segnalare le seguenti (avvertendo ancora una volta che il testo greco è ricostruito sul latino):

STANZA 3: v. 3: in luogo di ἀγνώων, legge ἀγνώτων || v. 7: mutato in τιμῆς ἀνωτέρα πάσης || v. 17: in luogo di φρένας legge φρέυας.

STANZA 5: v. 7: ἀκειράτου, in luogo di ἀκηράτου.

STANZA 7: v. 14: mutato in φωτὸς τῆς φύσεως ἔδρασμα || v. 15: invece di γνώρισμα legge γνώριμα.

STANZA 8 (in tutte le edizioni è senza alcuna variante): vv. 3-4: in luogo di κραταιὸν ἄνακτα il traduttore lesse φαεινὸν ἀναπτόν || v. 5: invece di ἐχάρησαν αὐτῷ βοῶντες ha ἐβόησαν μητρὶ τῇ τούτῳ, corrompendo il testo originale.

STANZA 12: v. 5: le edizioni portano ἄρρητον σοφίαν; la versione ἄρρευστον οὐσίαν, anche qui con grave capovolgimento di contenuto.

STANZA 19: v. 16: in luogo di καλὴ κουροτρόφε παρθένων legge καλὴ Κυρίου τρόφε παρθένε (παρθένων Meersseman), invertendo i contenuti.

STANZA 21: v. 9: in luogo di βροντή (tuono) legge βρουτή (guerra) || v. 10: in luogo di ποταμόν (fiume), legge ποτισμόν (calice, bevanda).

Mi sono limitato ad alcuni fra i tanti esempi per mostrare l'inattendibilità delle varianti introdotte dalla versione latina, quando non siano avallate da una buona tradizione manoscritta greca, e il valore molto relativo che essa assume nel determinare la critica testuale e di autenticità dell'Acatisto.

[21] Un solo accenno ad apocrifi, ma come puro elemento coreografico nella stanza XI che sceneggia l'entrata in Egitto di Cristo bambino. L'ispirazione sembra desunta dallo Pseudo-Matteo (cap. 22-24), che racconta come all'entrare della Vergine col Figlio in un tempio d'Egitto, gli innumerevoli idoli caddero a terra, frantumandosi. L'Inno così ci dipinge la scena: «Irradiando all'Egitto lo splendore del vero, dell'errore scacciasti la tenebra: ché i suoi idoli, o Salvatore, non sostenendo la tua forza, caddero...» (XI, 1-4). Ipotesi tuttavia da meglio verificare, col ricorso a Is 19, 1ss. [oggi ritengo che nessun accenno ad apocrifi sia presente nell'Inno: lo Pseudo-Matteo è posteriore all'Acatisto!).

[22] Per quanto riguarda il mistero della divina maternità, di cui tutto l'Inno è soffuso, si veda la stanza XV; altre acclamazioni salienti: «Ave, altezza inaccessibile ai ragionamenti dell'uomo; ave, profondità inscrutabile anche agli occhi degli angeli» (stanza I, 10-11). – Il mistero del verginale concepimento è invece cantato nella stanza III: «Ave, dai cori degli Angeli cantato portento; ave, tu che generasti ineffabilmente la luce; ave, tu che a nessuno hai insegnato il “come”; ave, la scienza dei dotti trascendi; ave, al cuor dei credenti risplendi» (vv. 12.14-17). – Il mistero del parto verginale è celebrato nella stanza XVII, con un accentuato contrasto fra l'atteggiamento degli “scrutatori” (sofisti, retori, filosofi, ecc.) e dei “credenti”: «Gli oratori brillanti come pesci son muti per te, Genitrice di Dio: del tutto incapaci di dire il “come” tu Vergine sia e partorire potesti. Ma noi, che ammiriamo il mistero, cantiamo con fede: Ave, sacrario d'eterna Sapienza; ave, tu che i dotti riveli ignoranti; ave, tu che i retori riduci al silenzio; ave, degli atenesi disgreghi le trame; ave, dei pescatori (= Apostoli) tu riempi le reti» (vv. 1-6.8-9.12-13). – L'autore dell'Inno ha chiaro il concetto che nella Vergine Madre si riassumano le fondamentali verità cristologiche: «Ave, inizio dei prodigi di Cristo; ave, compendio delle sue verità» (III, 8-9).

[23] Si vedano, ad esempio, queste acclamazioni: «Ave, o stella che precorri il Sole» (I, 14); «Ave, iniziatrice all'ineffabile consiglio; ave, prova di misteri che impongono silenzio» (III, 6-7); «Ave, aurora di un mistico giorno; ave, tu che illumini gli iniziati della Trinità; ave, guida di scienza ai credenti» (IX, 7.9.16); «Ave, o porta del sacro mistero» (XV, 7); «Ave, o raggio di Sole spirituale; ave, splendore di Luce che non tramonta; ave, o lampo che rischiarì le anime» (XXI, 6-8).

[24] Stanza XIII, 6-7.

[25] In particolare è la stanza XIII che, centrata sul verginale concepimento, sviluppa il tema della verginità di Maria, bene paradisiaco. Il sottofondo infatti di tutta la stanza è la scena del paradiso terrestre: l'albero della vita, col frutto sopra tutti desiderabile; i progenitori denudati della grazia; Dio giudice, che li scaccia dal paradiso: «Ave, libello di supplica al giusto Giudice; ave, perdono per tutti i traviati» (XIII, 14-15). Altrove ancora paragona la vita verginale di Maria ad odoroso incenso che sale al cielo, propiziando il Signore: «Ave, accettabile incenso di supplica; ave, propiziazione di tutto il mondo; ave, beneplacito di Dio verso i mortali; ave, dei mortali fiducia verso Dio» (V, 14-17).

[26] Vedi, ad esempio: «Quel seno, fecondo, divenne qual campo ubertoso per tutti, che vogliono coglier salvezza» (IV, 3-5); «Ave, o campo che germogli ricchezza di misericordie; ave, o mensa che porti pienezza di perdoni» (V, 10-11). E restando nell'immagine del paradiso terrestre: «Ave, magnifica pianta, che nutri i fedeli; ave, tu in grembo portasti la guida agli erranti; ave, tu desti alla luce il liberatore degli schiavi; ave, o veste ai nudati della grazia; ave, o amore che vinci ogni brama» (XIII, 10.12-13.16-17).

[27] Stanza I, 6-9. – Per una più approfondita conoscenza del ruolo della verginità di Maria nei Padri greci soprattutto del IV-V secolo, si legga CIGNELLI L., *Maria Nuova Eva nella Patristica greca (sec. II-V)*, Assisi 1966 (con abbondante bibliografia sull'argomento).

[28] Stanza III, vv. 10-11.

[29] Anche questo aspetto è rilevato, sia nella riverenza degli angeli di fronte al mistero operato in Maria, sia nel celebrare lei stessa come stupendo prodigio di Dio. La prima stanza, ad esempio, si apre con l'angelo Gabriele, che si ferma estasiato ed attonito dinanzi alla Vergine, che l'autore già pensa divenuta Madre di Dio: «Al suo incorporeo saluto mirandoti in Lei fatto uomo, Signore, in estasi stette» (I, 3-5); e di tutti gli angeli è detto: «Ave, degli angeli molto celebrato portento» (III, 12).

[30] Stanza VII, 10; e continua: «Ave, per te con i cieli tripudia la terra» (V, 11).

[31] Stanza XI, 10.

[32] Stanza VII, 16. In diverse stanze sono presenti i demoni, sconfitti dal parto verginale divino: «Ave, tu dei demoni molto esecrato flagello» (III, 13); «Ave, tu che annientasti il seduttore dei cuori» (XIX, 12). Ma è soprattutto nelle stanze IX e XI che l'autore, prendendo spunto dall'adorazione dei Magi e dalla fuga in Egitto, sceneggia lo sgominio dei demoni e il dissolversi del loro regno tenebroso: «Ave, la fucina dell'errore tu spegni; ave, il tiranno nemico dell'uomo scacciasti dal soglio; ave, o tu che riscatti da barbara superstizione; ave, tu che ci strappi dall'opre di fango; ave, tu che fai cessare il culto del fuoco; ave, tu che estingui la fiamma dei vizi» (IX, 8.10.12-15); «Ave, caduta dei demoni; ave, tu che dell'errore conculchi l'inganno; ave, tu che smascheri la frode degli idoli» (XI, 7-9).

[33] È il tema della stanza VII, dove l'adorazione dei pastori offre al poeta lo spunto per celebrare i Pastori della Chiesa e la saldezza della fede da essi predicata, testimoniata dai martiri: «Ave, degli apostoli bocca che mai tace; ave, dei martiri indomito ardire; ave, sostegno possente della fede; ave, splendido vessillo della grazia» (VII, 12-15).

[34] Questi temi, così profondi ed attuali, sono sviluppati in forma concettuosa e simbolica nella stanza XXI, che ci riporta visivamente alle celebrazioni battesimali della notte del Sabato Santo, irradiata di luce: «Come fiaccola ardente per chi giace nelle tenebre contempliamo la Vergine santa: avendo

infatti acceso la Luce immateriale, guida tutti alla conoscenza di Dio, illuminando col suo splendore la mente ...; ave, tu che fai sorgere l'illuminazione (cioè i riti battesimali) dalle molte luci; ave, tu che sgorgi un fiume dalle molte acque; ave, o fonte che l'anime mondi; ave, o coppa che versi esultanza; ave, essenza odorosa del crisma di Cristo; ave, o vita del mistico banchetto» (XXI, 1-5.10-11.14-17).

[35] Non va dimenticato che l'Acatisto, soprattutto nelle acclamazioni mariane che sono come l'ossatura portante di tutta la teologia dell'Inno, sintetizza in frasi concise una ricca e vasta dottrina: che non si può dunque ben capire, se non nel contesto patristico del tempo, di cui è compendio. Altrimenti i concetti che l'Inno esprime parrebbero irreali ed assurdi, specialmente a una mentalità occidentale meno abituata al linguaggio simbolico e mistico; mentre sono assolutamente veri, se inquadrati e capiti nelle dimensioni del mistero di Cristo. – Nella seconda parte della stanza XI, il poeta usa i simboli dell'Esodo per connotare il nostro pellegrinare verso la vera terra promessa: «Ave, o rupe che disseti gli assetati di vita; ave, cibo che sostituisci la manna; ave, ministra di sante delizie; ave, o terra della promessa; ave, da cui scorre latte e miele» (XI, 11.14-17). E nella stanza XVII, ispirandosi alle immagini marinare, paragona la nostra vita a una traversata d'un mare procelloso, verso il porto, e risalta la funzione di Maria verso di noi: «Ave, barca di chi vuole salvarsi; ave, o porto dei naviganti di questa vita» (XVII, 16-17).

[36] L'Inno è cosparso di questi elementi; ne richiamo alcuni: «Ave, tesoro ineshausto di vita» (XXIII, 9); «Ave, colonna di fuoco, che guidi chi è nelle tenebre» (XI, 12); «Ave, o chiave del regno di Cristo; ave, speranza di beni eterni» (XV, 16-17); «Ave, ci innalzi dall'abisso dell'ignoranza; ave, tutti arricchisci di scienza» (XVII, 14-15); «Ave, al cuor dei credenti risplendi» (III, 17); «Ave, tu illumini gli iniziati della Trinità» (IX, 9); ecc.

[37] Stanza VII, 7-8.

[38] Stanza XI, 13; XIII, 11.

[39] Ampio il risalto dato alla verginità di Maria in quest'Inno. In quattro versi, nella stanza XIII, l'autore compendia tutta una abbondante dottrina patristica sulla vita verginale di Maria, primizia delle vergini, anzi, dei vergini di ambo i sessi: «Ave, tu il fiore della verginità, ave tu il serto della continenza; ave, tu che irraggi il tipo della risurrezione (cioè dello stato futuro dopo la finale risurrezione); ave, tu che mostri la vita degli angeli». – Nella stanza XIX dedicata al tema della vita verginale ascetica, il poeta rileva il posto e la funzione di Maria in tutti gli aspetti consacrati dalla tradizione dei Padri: «Ave, pilastro della verginità; ave, porta della salvezza; ave, iniziatrice di una spirituale ri-creazione; ave, tu che ci doni il seminatore della castità; ave, di vergini alma nutrice, ave, paraninfa delle anime sante» (XIX, 6-8.13.16-17).

[40] Stanza XIX: «Ave, tu infatti hai rigenerato i concepiti nell'onta, ave, tu senno hai ridato agli smarriti di mente» (v. 10-11).

[41] Stanza XXIII, 14-15, In quest'ultima stanza dommatica dell'Inno (la XXIII), rifacendosi evidentemente alla Bibbia e alla funzione protettrice dell'Arca e del Tempio di Gerusalemme nella vita del popolo di Israele, come pure alle esperienze cristiane della protezione di Maria maturate nei secoli (si ricordi solo il «Sub tuum praesidium»), l'autore celebra Maria come la vera protettrice e la gloria dell'Impero e della Chiesa d'Oriente: «Ave, onorando diadema dei devoti sovrani; ave, vanto venerando dei pii sacerdoti; ave, tu sei della Chiesa la torre inespugnabile; ave, tu sei dell'Impero la forte muraglia». Non va dimenticato che per i Padri e Scrittori dell'epoca la difesa dell'Impero (e di Costantinopoli capitale) dagli assalti dei «barbari» (Persiani, Unni, Avari, Slavi, ecc.), significava difesa del cristianesimo: lo dimostrarono i fatti, quando Costantinopoli dovette purtroppo cedere piano piano all'avanzata dell'Islam. Maria quindi viene considerata come inespugnabile difesa della fede cristiana, nel difendere l'Impero dalle invasioni e assalti dei nemici del cristianesimo.

[42] Stanza xxiv.

[43] «Ave, terapia delle mie membra; ave, salvezza dell'anima mia» (xxiii, 16-17).

[44] Stanza xxiii: «Abitando infatti nel tuo grembo Colui che con la sua mano regge l'universo, il Signore, ti santificò, ti rese gloriosa ...» (v. 3-5); «Ave, o arca da Spirito aurata» (v. 8).

[45] Stanza xv, 10.

[46] È il tema sviluppato nelle salutazioni della stanza iii. Per chi conosce la patristica mariana, quest'argomento è quanto mai provante per la datazione dell'Inno alla fine circa del secolo v.

Liturgia

[47] Rimando alla competente esposizione di P. DE MEESTER, *L'Inno Acatisto*, in *Bessarionen* 9 (1904) p. 213-224.

[48] Per un raffronto più approfondito, oltre ai libri liturgici bizantini, si potrà utilmente consultare: EUSTRATIADES S., Θεοτοκάριον, Chennevières-sur Marne 1931; IDEM, Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ Ὑμνογραφίᾳ, Paris 1930.