

ICONA E LITURGIA

Il titolo di queste riflessioni potrebbe, con lievissima modifica ortografica, essere riformulato così: 'Icona è liturgia'; ma perché tale identificazione risulti pienamente significativa sono necessarie alcune considerazioni prelie.

Anche se l' icona può essere dipinta per essere ospitata in una casa privata - e di fatto spesso lo è -, il suo ambito proprio è quello specificamente ecclesiale. Essendo espressione della fede e della contemplazione della Chiesa, l' icona non è mai un 'oggetto' privato; anche in un' abitazione essa rende presente, testimonia appunto quella fede ed apre intorno a sé uno spazio che, quale che sia la 'profanità' del luogo, lo rende permeato della dimensione divina. L' usanza medievale di porre immagini sacre sulle porte delle città, attestata a Bisanzio e nella Rus' antica, ma anche nell' Occidente latino, esprime la convinzione che "non abbiamo qui una città permanente, ma ricerchiamo quella futura" (Eb 13,14), perché "la nostra cittadinanza è nei cieli" (Fil 3,20): la città terrena resta così segnata, nella sua transitorietà - "passa la scena di questo mondo" (1 Cor 7,31) -, dalla presenza escatologica, nel simbolo e in cifra, della Città di Dio, discontinua al politevma del mondo, eppure già presente in esso nella speranza.

Per paradossale che possa sembrare - dato che delle icone parlano ampiamente i manuali di storia dell' arte e di esse si tengono mostre accompagnate spesso da pregevoli cataloghi che ne illustrano caratteristiche, storia, particolarità -, l' icona non è un oggetto 'estetico': essa non è destinata alla fruizione, al godimento di una bellezza che possa impressionare principalmente la sensibilità artistica di chi la guarda. E' cosa ben nota che non poche delle icone che più profondamente sono capaci di suscitare la contemplazione orante non sono 'belle' nel senso

corrente del termine, così come non era certamente 'bello' in senso ovvio l' Uomo dei dolori crocifisso:

"Non aveva figura né splendore
per attirare i nostri sguardi,
né prestanza
sì da poterlo apprezzare.
Disprezzato, ripudiato dagli uomini,
uomo dei dolori, conoscitore della sofferenza,
simile a uno davanti al quale
ci si copre la faccia,
disprezzato,
sì che non ne facemmo alcun caso" (Is 53,2-3).

Anche quando l' iconografo offre un' immagine che colpisce il sentimento estetico di chi contempla, non è certo questo lo scopo che egli si è prefisso: il fine ultimo è aiutare chi contempla l' icona a lasciarsi introdurre nella dimensione che è di là dalla creatura, per attingere la Luce increata che attraverso l' immagine si svela e si nasconde insieme, in una dinamica della diversità nella somiglianza che è quella della Presenza di Dio. E' perciò naturale che l' icona debba essere 'guardata' con spirito di preghiera e che essa rimanga chiusa a chi non le si accosta con tale disposizione interiore. Ciò va detto non per tenere lontani gli 'estetisti', ma per chiarezza sulla natura essenziale del fenomeno. Che poi anche l' 'estetista' possa essere mosso dall' icona nel profondo - e più e meglio di come spesso egli riesca a pensare consapevolmente - non solo è possibile, ma certamente avviene, ed è effetto della grazia divina che tocca lo spirito umano ben oltre il livello in cui esso si autocomprende, o crede di farlo: nell' apolitikiòn proeòrtion dei giorni che precedono il Natale, Etimàzu Vithleém, si canta "inikte pàsin i Edém", "per tutti è stato aperto l' Eden" dalla nascita di Cristo - per chi ne è consapevole e per chi pensa di volerne essere fuori...

E' anche questa la ragione per la quale l' icona non è una rappresentazione naturalistica del soggetto raffigurato (quando

tende ad esserlo, si è sempre di fronte ad un fenomeno tardivo e di sostanziale decadenza): in questa direzione, come è ben noto, portano la 'prospettiva rovesciata', la luce dell' oro, la dialettica dei colori. Ciò è richiesto dall' essenza stessa dell' icona: essa deve introdurre in un mondo che è quello dell' Altro, del 'celeste', del trascendente, e appunto perciò non può servirsi di oggetti conservati nella loro mondanità. La sacralità dell' immagine esige che non venga riprodotta la realtà naturale quale essa è o quale appare all' occhio 'carnale', ma che l' oggetto rappresentato sia segno dell' 'immagine e somiglianza' archetipe, attingibili solo - perché dono di Dio - all' occhio purificato dall' immersione battesimale nella Resurrezione e nella Pentecoste. L' icona, perciò, non offrirà mai uno spettacolo naturale che si vorrebbe sacro grazie ad un titolo tratto dalla tradizione religiosa: è questa la ragione del fallimento, in quanto arte sacra, di tanti quadri, dal Rinascimento ad oggi, che in Occidente - e anche nelle imitazioni tardive fattene in Oriente - rappresentano belle fanciulle e putti che invano aspirano a 'significare' la Madre di Dio e l' Emmanuele.

L' icona non è il prodotto di un' 'ispirazione' artistica soggettiva. La concezione dell' ispirazione speciale dell' artista, dotato di sensibilità unica e irripetibile, è un assioma recente della cultura europea e di quelle derivatene, ed esprime il trionfo dell' individualismo, quello per cui un artista si definisce come tale proprio nella misura in cui è capace di innovare una tradizione, modificandola o anche negandola del tutto, fino a giungere, come tante opere moderne attestano, al soggettivismo più radicale e alla sostanziale non-comunicazione solipsistica. L' arte dell' iconografo, al contrario, è semplicemente impensabile al di fuori di una tradizione normativa rigorosa.

Il modello, il tipos dell' icona è fisso, perché esprime la fede ecclesiale, oggettiva e comunitaria, dalla quale scaturisce. Ciò non vuol dire che un vero iconografo non abbia anche un suo stile, tanto più inconfondibile quanto più egli è grande - ed è dallo stile, oltretutto, che un vero iconografo è riconoscibile, non da un' eventuale firma che solo un uso tardivo degli ultimi secoli spesso ammette, pur senza incoraggiarla -: per la natura stessa della sua arte, però, l' iconografo è anonimo, in un senso speciale. Come la santità cristiana si arricchisce dei tratti specifici del volto e della personalità dei singoli santi, ma consiste per essenza nella riacquisita 'somiglianza' per grazia all' Archetipo divino che è Gesù Cristo (e la liturgia chiama i santi appunto proebmii, 'somiglianti'), così le icone, pur nelle differenze degli stili, percepibili e classificabili storicamente per personalità e scuole, sono in ultima analisi tutte un' unica icona ri-presentata infinite volte, sempre individua ma sempre la stessa, epifania del Modello divino che è l' Incarnazione. Se dunque il servizio che l' iconografo compie, la sua diakonia, è determinato non dalla sua personalità soggettiva, per quanto essa possa essere grande, ma dalla valenza ecclesiale dell' icona, allora la pittura d' icone si propone come un vero e specifico e insostituibile ministero carismatico svolto nella e per la Chiesa: non è un caso che la tradizione conosca, accanto ai santi iconografi, poeti e musicisti, anche i santi iconografi; e vale senza dubbio anche per essi il significato simbolico delle leggende che sottolineano la carismaticità del dono del canto sacro, come avviene per s. Romano il Melode (VI secolo) o per s. Giovanni Kukuzélis (XIV secolo); non per nulla, nella tradizione cristiana, il primo iconografo è niente di meno che l' evangelista s. Luca...

L' icona stessa, nella sua forza d' irradiazione spirituale,

testimonia della santità del pittore: è su tale fondamento, semplice e inoppugnabile, che pochi anni fa la chiesa russa ha canonizzato Andrej Rublëv, come pure la chiesa romana ha proclamato beato l' umile domenicano che fu fra' Giovanni da Fiesole, il 'Beato Angelico', appunto. Ma se tale è lo statuto ecclesiale dell' iconografia e dell' iconografo, allora è ben comprensibile come le chiese abbiano sempre richiesto ai loro iconografi di non considerare la loro arte soltanto come un mestiere per guadagnarsi la vita (ciò proibiva il concilio dei Cento Capitoli moscovita del 1551), ma come il frutto maturo di una personale esistenza di santità cristiana: e tutti sanno come il vero pittore d' icone tradizionale si prepari alla sua diakonia nella preghiera e nel digiuno e la accompagni con l' orazione costante. Destinata a suscitare la contemplazione, dalla contemplazione l' icona deve nascere. In questo ambito è totalmente inimmaginabile che un artista 'maudit' possa dipingere soggetti 'sacri' andandone a cercare i modelli dove più gli piaccia - magari, come fu un caso famigerato in Occidente con Caravaggio, nell' ambiente dei postriboli -; così come è escluso che un iconografo miri innanzitutto ad 'esprimere se stesso' - e con ciò, in genere, s' intendono gli aspetti meno trasparenti di un' umanità non trasfigurata - in una pretesa icona.

In un' epoca in cui l' icona è di moda e se ne effettuano vendite perfino tramite la televisione perché essa possa figurare come ornamento esotico di salotti eleganti, se quanto si è detto finora ha cercato di dissipare possibili equivoci su ciò che l' icona non è, e insieme di individuarne alcune note caratteristiche, sarà ora necessario tentare di enuclearne la più specifica essenza.

Nell' esprimere, proclamandola, la fede ecclesiale, l' icona si pone statutariamente come testimonianza dogmatica nell' alveo rigoroso della liturgia. Certamente l' immagine ha sempre avuto anche la funzione di istruire i fedeli sulle verità della fede: nel ribadire che "ciò che è il libro per coloro che conoscono la scrittura, questo è l' immagine per gli illetterati" (1), s. Giovanni Damasceno (VIII secolo) si allineava ad una lunga tradizione, risalente almeno a s. Gregorio Magno (Enist. XI,13), ed è partendo da questo principio che il Medioevo ha creato la Biblia pauperum. Ma il rapporto tra l' icona e la fede è più profondo e non si limita all' aspetto didattico. In ogni caso, è fondamentale il suo legame con la Scrittura, che è intesa, bizantinamente, non solo come il Libro Sacro, ma come l' insieme vivente della Tradizione della Chiesa, che include perciò gli scritti dei Padri teòfori (nulla è più estraneo alla mentalità bizantina del concetto 'sola Scriptura', che tra l' altro porta con sé, quasi inevitabilmente, una marcata tendenza all' iconoclastia, come si verifica nel caso delle comunità riformate) e, insieme agli scritti dei Padri, l' opus Dei per eccellenza che è la celebrazione liturgica: fede e celebrazione sono la stessa realtà vista da due punti di vista complementari, secondo l' antico principio, veramente ortodosso, 'ut legem credendi lex statuat supplicandi'.

L' icona dunque è, per sua natura, epifania mistagogica della fede, ed è in questo suo essere essenzialmente splendor veritatis che consiste la sua vera 'bellezza': e la veritas cui qui si accenna non è semplicemente un insieme di proposizioni da credere, ma è primariamente la vita divina comunicata agli uomini "resi partecipi (kinoni, 'comunicanti') della natura divina" (2 Pt 1,4), secondo l' unanime insegnamento della Chiesa sulla divinizzazione (théosis), da Ireneo ad Atanasio, da Gregorio di Nissa a Massimo il Confessore, da Simeone il Nuovo Teologo a Gregorio Palamàs.

Questo legame inscindibile tra celebrazione ed icona si rivela non solo nella ininterrotta prassi liturgica, nella quale l' icona svolge un ruolo primario, ben noto e familiare a qualunque cristiano di rito orientale, ma anche nella corrispondenza stretta tra approfondimento dogmatico, da parte della Chiesa, e iconografia. Saranno emblematici due esempi, risalenti entrambi al XIV secolo, un' epoca di grande creatività teologica e appunto liturgica nell' area bizantina.

Il primo. All' akoluthia composta da Niceforo Callisto Xanthòpulos (prima metà del XIV sec.) in onore della Vergine Zoodòchos Pighì ('sorgente di vita'), ufficiatura che trovò posto, col tempo, nel Pentikostàrion al venerdì della settimana del Rinnovento (2), si accompagna ben presto l' icona corrispondente: i due avvenimenti evidenziano, insieme a molti altri, l' importanza del Trecento nel campo della produzione mariologica a Bisanzio.

Il secondo. È un fatto risaputo che la struttura definitiva dell' iconostasi si realizza tra fine del XIV e inizio del XV secolo. È possibile rintracciare un rapporto con la temperie teologica e spirituale del momento? Poiché le forme della liturgia, e perciò anche dell' arte sacra, sono strettamente connesse con l' atmosfera teologica che le accompagna e che contribuisce a determinarle, vale la pena di chiedersi se il contesto teologico-spirituale del XIV secolo abbia contribuito alla fissazione di questa caratteristica dell' architettura religiosa bizantina. È senz' altro vero che da secoli esistevano forme architettoniche che l' hanno preparata - basti pensare ai plutei colonnati di S. Marco a Venezia o alla semplice iconostasi con icone mobili della più antica delle due chiese del monastero di Hosios Lukàs nella Focide -, ma è proprio tra XIV e XV secolo che l' iconostasi diventa una parete intera, interrotta solo dalle

tre porte e tutta ricoperta di icone, disposte secondo schemi celebrativi ben precisi. E', di solito, un' impressione comune ai visitatori occidentali che per la prima volta entrano impreparati in una chiesa bizantina, quella di sentirsi sorpresi da codesta parete che 'nasconde' quanto avviene nel vino al popolo che partecipa alle azioni liturgiche. In realtà, l' iconostasi non 'nasconde' nulla: essa, piuttosto, rivela quanto di Dio, che rimane sempre aprositos, inavvicinabile, nella sua vita misteriosa, viene comunicato agli uomini: l' ikonomia della salvezza, gli interventi salvifici - culminanti nell' Anàstasi e nella Pentecoste - che fanno della storia umana, in cui irrompe la trascendenza divina, una storia teantropica e sinergica; la struttura profonda di quella teofania che è l' iconostasi è perciò analoga all' economia sacramentale, nella quale la grazia increata viene comunicata in e attraverso i 'segni' misterici concreti e tangibili, acqua, olio, pane, vino, corpo... Il mistero dell' essenza impartecipabile del Dio unitrico viene avvicinato all' uomo, nella fede, attraverso la partecipazione alle energie divine, increate e insieme relate alla creatura in una schésis éschetos inespriabile in termini filosofici (di ogni filosofia), ma da vivere inizialmente nella vita cristiana nella sua pienezza. E' appunto questo il contributo teologico apportato dal pensiero di s. Gregorio Palamas (1296 + 1359), recepito nel patrimonio della fede della Chiesa dal concilio costantinopolitano del 1351 ed espressione dogmatica di tutta la spiritualità esicastica; né è un caso che quello splendido trattato di mistica sacramentale che è la Vita in Cristo di s. Nicola Cavasilas sia stato scritto, sullo scorcio del XIV secolo, nel colco della tradizione spirituale palamita.

Le considerazioni che precedono intendevano richiamare alcuni

elementi necessari per un corretto accostamento all' icona. Nata dalla fede ecclesiale e per la celebrazione liturgica che fonda la contemplazione cristiana, l' icona sarà in realtà accessibile veramente solo al cristiano che viva in modo eucaristico e in profondità 'la fede, l' amore e il timor di Dio'.

Non è questo il luogo di tracciare, neanche in linee generalissime, la storia teologica dell' icona, per la quale resta normativo innanzitutto il secondo concilio di Nicea (787). Sarà piuttosto il caso di illustrare il legame tra icona e liturgia facendo riferimento ad esempi concreti e mostrando il rapporto speciale che unisce l' icona all' iconografia, che è anch' essa - con le parole, come l' icona lo è con l' immagine - espressione dogmatica della fede.

Insieme all' icona del Salvatore, è certo che l' icona più diffusa e più cara al cuore dei cristiani è quella della Madre di Dio: in lei, che tiene tra le braccia ed offre a chi la contempla il Cristo, si riassume, per così dire, l' intera storia della salvezza: s. Serafino di Sarov teneva nella sua cella un' unica icona, ed era quella della Theotòkos.

Tra le icone mariane una in modo particolare può essere presa in considerazione, quella dell' Epì sì chéri della chiesa di S. Nicolò di Mira a Mezzojuso, opera di Leos Moskos (XVII secolo). Essa segue punto per punto il testo del tropario, un theotokion, probabilmente opera di s. Giovanni Damasceno, che conclude i kàthismi per la seconda serie di salmi dell' orthros della domenica dell' ottavo tono dell' Oktòichos, e viene usato anche come megalinàrion nella liturgia di s. Basilio, accompagnando perciò la celebrazione eucaristica in quelle domeniche di particolare solennità che sono le domeniche della Grande Quaresima. Il testo dice:

Per te gioisce, Piena di grazia, tutto il creato,
la schiera degli angeli e la stirpe degli uomini,
Tempio santificato, Giardino del Logos,
vanto verginale!

Da te Dio si è fatto carne
ed è diventato un bambino
il nostro Dio che sussiste prima dei secoli.
Egli ha fatto del tuo utero il suo trono
ed ha reso il tuo ventre più vasto dei cieli.
Per te gioisce, Piena di grazia, tutto il creato!
Gloria a te!

L' icona di Leos Koskos è l' illustrazione delle singole frasi del testo. Il registro superiore dell' icona mostra, al centro, la Madre di Dio orante coronata da due angeli; a sinistra le tributa lode il gruppo degli angeli (anghélon to sistima), a destra quello degli uomini (anthrònon to ghénoe), rappresentato in modo particolare - perché la Chiesa è nel vescovo e il vescovo è nella Chiesa (s. Ignazio ih Teòforo) - dai santi gerarchi, maestri della fede. Il registro centrale, da sinistra a destra, presenta il 'Tempio santificato' (ighiasménos naòs), poiché Maria 'è' la Chiesa per eccellenza, resa santa dalla grazia divina affinché il Signore possa entrare nel suo Tempio (cfr. Mal 3,1); quindi il Giardino (paràdisos) circondato di mura, hortus conclusus, che è insieme l' Eden primordiale - nel quale si trova il buon Ladrone, primo frutto del Sacrificio di Cristo, primizia dell' umanità redenta (cfr. Lc 23,43); egli si stringe non più, come Adamo, all' albero della colpa, ma al legno della santa e vivificante Croce (e tra l' albero del peccato e la Croce innumerevoli tropari stabiliscono intime corrispondenze) - e la Gerusalemme celeste, dalla quale il magni consilii Angelus, il Logos (il paràdisos è appunto loghikòs) esce per discendere sulla terra; infine, a destra, il gruppo delle sante vergini esalta la Vergine (parthenàkòn kàfchima). Nel registro inferiore è raffigurato, a sinistra, il farsi carne (esarkòthi) del Logos nell' Annunciazione e, a destra, il suo nascere nel tempo come bambino (pe-dion ghégonen) nella Natività. Al centro la Theotòkos in trono

tiene nel suo grembo l' Emmanuela: Colui che i cieli non possono contenere ha preso per sua dimora il ventre verginale della Tutta Santa, che perciò è veramente 'più vasta' dei cieli, platitéra: ed è quest' ultimo il nome con cui si designa un' icona mariana molto diffusa, un esempio della quale è quella della chiesa di S. Maria di tutte le Grazie, pure a Mezzojuso.

Sempre in S. Maria di tutte le Grazie si conserva la grande croce del XVII secolo, in origine processionale e attualmente posta in cima all' iconostasi; dipinta su entrambi i lati, essa rappresenta sul lato anteriore, quello rivolto verso il popolo, la Crocifissione, e su quello posteriore, rivolto verso il vima, l' Anàstasis, nella forma della discesa all' Ade del Salvatore, per la quale sono fondamentali i collegamenti con i testi biblici e liturgici. La discesa agli Inferi è esplicitamente attestata dalla Scrittura: Cristo, "messo a morte nella carne, ma reso vivo nello Spirito", "in spirito andò ad annunciare la salvezza anche agli spiriti che attendevano in prigione; essi avevano un tempo rifiutato di credere quando la magnanimità di Dio pazientava nei giorni di Noè" (1 Pt 3,18-20); perciò "è stata annunciata la buona novella anche ai morti, perché, pur avendo subito, perdendo la vita del corpo, la condanna comune a tutti gli uomini, vivano secondo Dio nello spirito" (ivi 4,6); e, sulla scorta della Scrittura, la discesa agli Inferi è uno degli articoli del Simbolo degli Apostoli. Ad esso fa eco s. Giovanni Damasceno:

Nella tomba corporalmente,
nell' Ade con l' anima come Dio,
nel Paradiso con il Ladrone
e sul trono tu eri, o Cristo,
con il Padre e lo Spirito,
tu che tutto riempi incircoscritto (4).

Ma è l' innografia del Vespro del Sabato Santo che esplicita

- con valenza e forza dogmatica, come è quella dell' icona -
tutta la portata del testo scritturistico. Negli stichirà idiò-
mela (IV, V e VI) per il Kirie, ekékraxa la Chiesa canta:

Oggi l' Ade gemendo grida:
'Meglio sarebbe stato per me
se non avessi accolto Colui che è nato da Maria,
poiché, venuto a me,
ha abbattuto la mia potenza,
ha infranto le porte di bronzo,
e le anime che prima io tenevo in mio possesso
Egli, che è Dio, le ha fatte risorgere'.
Gloria, Signore, alla tua Croce
e alla tua Resurrezione!

Oggi l' Ade gemendo grida:
'E' stata distrutta la mia potestà!
Ho accolto un mortale
come uno dei defunti:
vostui però in nessun modo
ho la forza di trattenerlo,
ma insieme a lui sono privato
degli innumerevoli su cui regnavo.
Io possedevo i morti da sempre,
ma costui, ecco, tutti li risuscita'.
Gloria, Signore, alla tua Croce
e alla tua Resurrezione!

Oggi l' Ade gemendo grida:
'E' stata inghiottita la mia potenza,
il Pastore è stato crocifisso
ed ha fatto risorgere Adamo.
Coloro su cui regnavo
mi sono stati strappati
e quelli che nella mia forza avevo inghiottito
tutti li ho dovuti vomitare.
Ha svuotato le tombe il Crocifisso,
non ha più potenza la forza della morte'.
Gloria, Signore, alla tua Croce
e alla tua Resurrezione!

L' icona è la rappresentazione letterale, anche in questo
caso, del testo biblico e di quello innografico. Sotto i piedi

del Cristo glorioso, splendente di luce divina, si stendono i battenti infranti delle porte degli Inferi. L' inferno, nero, è completamente vuoto: l' irruzione metaspatiale e metatemporale del Risorto nel regno della morte lo distrugge per sempre:

Cristo è risorto dai morti,
con la morte calpestando la morte
e a quelli che sono nei sepolcri
donando la vita!

si canterà, poche ore dopo il Vespro, nell' Orthros pasquale. Il Cristo prende per la mano Adamo, per risollevarlo in lui tutta l' umanità, immagine di Dio (tin pesusan anastison ikona) (6) (cfr. Rm 5,12-21); sullo sfondo si trovano, sì, i giusti dell' Antico Testamento, già aureolati, ma anche gli uomini 'qualunque', senza aureola, l' umanità peccatrice 'fuori della Legge', salvata per sempre con quelli che la Legge aveva già chiamati a sperare nel Messia venturo. Ed è per questo che la croce di S. Maria di tutte le Grazie reca, alle quattro estremità, i simboli degli evangelisti: nell' unico Evangelo tetramorfo risuona lo stesso kirigma, lo stesso annuncio, quello della liberazione dal peccato e dalla morte (eskilefte o thanatos...) per ogni creatura 'ricapitolata' nel Cristo risorto (cfr. Ef 1,10; Fil 2,10). A quella che, nel timore e tremore, è forse la domanda ultima di ogni teologia, la sorte eterna della creatura, là dove "le schiere degli angeli non osano fissare lo sguardo" (u tolmè anghélon aterise ta tégmata), l' icona dà, con l' autorità della proclamazione liturgica, l' indicazione della Speranza cristiana che non delude, perché, fondata sulla fede, è mossa dall' amore che lo Spirito del Risorto riversa nei nostri cuori (cfr. Rm 5,5).

Maurizio Pappozzi

N O T E

- (1) Giovanni Damasceno, Discorso I contro coloro che calunniano le sante immagini, 17 (in Giovanni Damasceno, Difesa delle immagini sacre. Traduzione, introduzione e note a cura di V. FAZZO, Roma 1982, 50).
- (2) L'ufficiatura non è accolta nell'edizione romana del Pentikostarion (1883); si trova invece nelle correnti edizioni ortodosse greche, per es. quella di Atene del 1959 (Apostoliki Diakonia), 15-20 (con dettagliato ipòmnima sulla storia del culto a p. 19). Sull'opera di Niceforo Callisto cfr. H.-G. BECK, Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich, München 1959, 705-707.
- (3) Il testo greco si trova in ogni edizione dell' Oktòichos (al luogo indicato sopra) o della Liturgia di s. Basilio (per es., nell' Anthològhion tu òlu eniaftù I, Roma 1967, 516).
- (4) Canone anastasimo dell' orthros domenicale del IV tono, ode I, terzo tropario (Anthològhion cit., I, 324).
- (5) Testo nei libri liturgici (per es., Anthològhion cit., II, Roma 1974, 1204-1205).
- (6) Sono le ultime parole (tin prin pesùsan anastison ikòna) del tropario proedrtion citato sopra nel testo, Etinàzu Vithleém (Anthològhion cit., I, 1200-1201).