

L'idea della canonicità nell'arte liturgica ortodossa



dell'arciprete Ivan Moody
dal [blog Orthodox Arts Journal](#)
13 luglio 2016

"La bellezza divina si trasmette a tutto ciò che esiste, ed è la causa dell'armonia e dello splendore in tutto ciò che esiste; come la luce, emette i suoi raggi penetranti su tutti gli oggetti, ed è come se chiamasse a sé tutto ciò che esiste e assemblasse tutto al suo interno". (Pseudo-Dionigi) **[1]**

Il termine "canonico" in relazione all'arte ortodossa è estremamente problematico. Il suo utilizzo per quanto riguarda la musica ecclesiastica ortodossa sembrerebbe essere stato popolarizzato in Occidente con la pubblicazione in traduzione inglese dei tomi monumentali di Johann von Gardner sul canto ecclesiale russo. **[2]** Gardner distingue tra canti canonici e non canonici notando che "il termine 'canonico' si riferisce al canto che si compone di melodie contenute nei libri ufficiali di canto liturgico - sia gli antichi manoscritti scritti in

notazione non pentagrammatica, sia i libri a stampa con la notazione a pentagramma, stampati dal Santo Sinodo della Chiesa russa. Non fa differenza se queste melodie vengono eseguite nella loro forma originale - o in due, tre o quattro voci; finché la melodia canonica originale viene mantenuta, il canto può essere definito canonico. Al contrario, il canto non canonico è costituito da impostazioni polifoniche liberamente composte da testi liturgici, che, anche se destinati a essere utilizzati nella liturgia, non impiegano melodie canoniche, e in vari altri modi non soddisfano i requisiti posti sul canto liturgico dal Tipico". **[3]** Gardner osserva poi che negli scritti russi in materia, sono impiegati i termini "ustavnoe penie" e "neustavnoe penie", ma che essi "non sono precisamente definiti"! **[4]**

Gardner afferma che la categoria del canto non canonico copre, dapprima, "melodie liberamente-composte e le impostazioni libere o armonizzazioni di melodie canoniche che sono state fundamentalmente alterate dal compositore" in primo luogo, e, in secondo luogo, "composizioni paraliturgiche". **[5]** Mentre una tale categorizzazione potrebbe sembrare a prima vista del tutto ragionevole, e lo è, credo, nel caso del secondo gruppo, il primo gruppo è un po' più problematico. È problematico in quanto evita accuratamente la questione di che cos'è il compositore nella tradizione della Chiesa ortodossa. Se prendiamo come assiomatico che un compositore di canti della Chiesa ortodossa è un contribuente anonimo a un corpus di musica ecclesiastica già esistente e storicamente venerabile, tale compositore potrebbe, tuttavia, essere ancora colpevole di "alterare in modo sostanziale" le melodie canoniche, ma il suo anonimato storico lo proteggerebbe da una reazione contemporanea. Inoltre, se tale compositore fa parte del tipo di graduale spostamento che fa in modo che un tipo di canto si evolva da un altro - l'apparizione del canto kondakario nella Russia medievale, o la comparsa del *penije* serbo sulla base del repertorio bizantino possono servire da esempi - allora può essere accusato, secondo la categorizzazione di Gardner, non di corrompere una singola melodia canonica, ma un intero corpus di canto. Seguendo questa logica, ne consegue che tale corpus di canto sarebbe canonicamente invalido.

Mentre quanto sopra è in qualche modo una *reductio ad absurdum*, serve a illustrare il problema in modo generale, ed è un punto sul quale tornerò.

Anche se può forse essere evidente, in questo contesto vale la pena ripetere che non c'è mai stata alcuna legislazione vincolante, emessa dalla Chiesa ortodossa nel suo insieme, che vieta il canto della polifonia nei servizi. Tale legislazione dovrebbe assumere la forma di un canone, e inevitabilmente rendere illegale in un colpo solo alcune delle musiche più antiche cantate nel mondo ortodosso, come quella della Chiesa georgiana. Piuttosto, le definizioni di ciò che è accettabile come musica liturgica sono state promulgate come pronunciamenti occasionali e raccomandazioni in reazione alle circostanze particolari. Così il metropolita Melezio (Pigas, in seguito patriarca di Alessandria) nel 1590: "Noi non censuriamo il canto sia monofonico o polifonico, purché sia corretto e decente... Per quanto riguarda il rumore o ronzio degli organi animati (*sic*), questo lo condanna il filosofo-martire Giustino; e non è mai stato accettato nella Chiesa d'Oriente". **[6]**

In un'affascinante indagine del canto del monastero delle Grotte di Kiev, presentata alla prima edizione di questo congresso nel 2005, il diacono Dimitri Bolgarsky ha scritto estesamente sull'adozione del canto polifonico come parte della tradizione del monastero. Egli attribuisce questa adozione alla terza fase storica del canto delle Grotte di Kiev,

scrivendo che "L'omofonia adottata nella Lavra era una "risposta" al canto a partitura, uno stile di concerto polifonico di origine occidentale, e forniva un contrasto con il canto a partitura per mezzo di diversi principi di base. Le armonizzazioni della Lavra conservavano la base monodica del canto e, in modo corrispondente, conservavano l'essenza spirituale dell'antico canto in un stile "nuovo" (...), in contrasto con lo stile a partitura che aveva sostituito la preghiera cantata con un concerto artistico. I monaci cantori usarono i nuovi mezzi forniti dall'omofonia - l'unisono corale della monodia *znamenny* divenne l'espressione ideale di unità, in quanto non può denotare la diversità poiché in essa le diverse voci sono unite in una sola voce. La diversità può esistere solo nel canto di diverse parti. Tuttavia, l'unità nella diversità può essere basata su diversi aspetti. Un accordo in un concerto a partitura è un simbolo di armonia che coordina cose separate - ogni voce è autonoma e autosufficiente. L'unità nell'omofonia del canto della Lavra si basa sull'idea del "nucleo" e della "crescita", la raccolta di voci intorno al canto canonico di base. Denota l'unità dell'essenza, obiettivi comuni, l'espressione dello spirito e della qualità dell'unità. Il carattere musicale e di intonazione dell'omofonia, naturalmente, si differenzia dalla intonazione dell'unisono monodico, ma l'interno, il contenuto sacrale del canto, basato sulla Parola sacra, continua la tradizione ininterrotta". **[7]** Qui, dunque, abbiamo una conferma elaborata della difesa della polifonia canonica da parte di Gardner, nonché una vivace difesa del simbolismo teologico dell'armonia. Queste osservazioni fanno un parallelo alle osservazioni di Yuriy Yasinovsky sull'Irmologio di Leopoli, risalente tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, quando dice "...il manoscritto mostra l'influenza di elementi polacchi latini che sembrano essere combinati con un'opposizione manifesta ad essi, e con la realizzazione della natura ortodossa della cultura nazionale". **[8]**

Il diacono Dimitri va ancora oltre quando discute il periodo del "barocco ucraino", dalla metà del XVII al XVIII secolo. Egli dice: "L'ideale del barocco ucraino, con la sua nuova serie di valori, corrispondeva fino a un certo punto al tradizionale ideale del monachesimo nella Lavra delle Grotte di Kiev. L'enfasi della nuova visione del mondo era anche una sfida all'ideale ascetico e, di conseguenza, produceva un tipo specifico di *melos* emotivamente trasformato. Un senso di gioia interiore e di libertà giunse a prevalere nel canto della Lavra. In questo modo, le dinamiche interne divennero più evidenti negli inni quali "Loda, anima mia, il Signore" (Salmo 103), l'Inno dei Cherubini (soprattutto in "Per ricevere il Re dell'universo"), eccetera.



Lavra delle Grotte di Kiev: cupola

Non si può negare che alcune delle caratteristiche di questi inni provenivano dall'influenza dell'estetica barocca, i cui elementi filtravano nella pratica di canto del monastero. Nello stesso modo in cui l'architettura barocca combinava precisione e struttura con un'elaborata varietà di linee e colori, il tessuto melodico dei canti cominciava a percepire la gioia ("l'allegria dello spirito") di comprendere la bellezza della creazione di Dio, che decorava e integrava il canto canonico con una speciale treccia melodica. La tradizione di canto della Lavra è rimasta intatta da alcune caratteristiche del nuovo stile, come le espressioni di improvvisa alterazione, eccitazione e contrasto, ecc., perché questi erano estranei allo spirito monastico". **[9]** Un tale approccio a questo periodo, negli ultimi anni, è diventato singolarmente fuori moda. Come conciliare "un *melos* emotivamente trasformato" con la melodia incontaminata dei canti canonici di Gardner? Esattamente come può una "treccia melodica speciale" integrare il canto canonico?

Alcune risposte a queste domande possono essere proposte esaminando alcuni recenti lavori sull'iconografia. In un articolo su "la teologia dell'immagine e l'evoluzione dello stile", il diacono Alexander Musin, nel discutere l'idea di Uspenskij che "la teologia e l'immagine costituiscono un'espressione verbale-figurativa unita della rivelazione", scrive che questo concetto "deve essere definito più precisamente". Egli continua a dire che "L'interrelazione della parola e dell'immagine nella Chiesa è significativa; il soggetto di un'immagine artistica non può essere in contrasto con un testo biblico o dogmatico. Tuttavia, i modi di esprimere il contenuto interiore dell'immagine possono essere diversi e non richiedono le stesse severe normative di carattere terminologico della teologia retorica". **[10]** C'è un chiaro

parallelismo da fare qui con i cambiamenti storici nel canto delle Grotte di Kiev come analizzato in precedenza.

Musin rileva inoltre che "dobbiamo ricordare che una delle caratteristiche della teologia stessa è la capacità fondamentale di esprimere la stessa verità con termini diversi che cambiano a seconda di epoca e cultura", e, dopo aver discusso la lettura di un'icona come una sintesi di intelletto e la contemplazione spirituale, che "(...) il linguaggio dell'icona può sembrare invariabile, perché la sua illeggibilità è superata da una prodezza della volontà umana. Allo stesso tempo, questa lingua è una funzione del tempo, come un linguaggio teologico. Un'immagine religiosa diventa alla fine un'icona attraverso l'accettazione delle immagini da parte della Chiesa durante la sua consacrazione, a prescindere dalla stilizzazione dell'immagine. La funzione della teologia ortodossa è nota per non essere non un regolamento logico della quantità di conoscenza teologica, ma uno sviluppo retorico della Tradizione e della Rivelazione a scopi di 'inculturazione'." **[11]**

Se si accetta la premessa che "un'immagine religiosa diventa alla fine un'icona attraverso l'accettazione delle immagini da parte della Chiesa, indipendentemente dalla stilizzazione dell'immagine", non è affatto un parallelo esagerato suggerire che la stessa premessa è applicabile alla musica sacra che apparentemente si trova al di fuori dalle norme canoniche come definite, per esempio, da Gardner. Anche in questo caso, Musin dice che "La negazione dell'importanza dell'iconografia, della pittura religiosa e dell'architettura dal XVIII agli inizi del XX secolo per la Chiesa non si basa su una seria analisi teologica di tale arte, ma soprattutto su una negazione personale di alcune influenze positive della cultura europea sulla Chiesa ortodossa in Russia. L'arte religiosa del periodo sinodale sembra essere stata finalmente accolta nella Chiesa come risultato della sua accettazione teologica e della sua pratica di preghiera, poiché corrispondeva in misura piena alle idee e alle esigenze della società in quel momento". **[12]** Osservazioni analoghe possono essere fatte per quanto riguarda molta iconografia veneziana del XVII secolo [13] o per la tradizione delle icone popolari ucraine del tardo XIX secolo. **[14]**



decapitazione di Aghia Paraskevi. Michele Damaskinos, XVI secolo

Se si è disposti ad applicare questa logica alla musica del periodo, si può, per così dire, "ri-accogliere in chiesa" un intero corpus di musica, accettandolo come parte della ricca storia delle arti liturgiche della Chiesa ortodossa, ed evitare i pericoli di lanciare anatemi su questo o quell'aspetto della pienezza del nostro patrimonio.

Va inoltre notato che i movimenti di riforma che ora sono spesso molto attivi nelle arti liturgiche in molti paesi sono essi stessi il risultato, in parte, dello stesso processo storico che ha prodotto questo corpus di ciò che è, di fatto, spesso caratterizzato come "cattiva arte liturgica". Senza lo sviluppo della pittura umanistica di icone all'italiana non ci sarebbe alcuna successiva rinascita bizantina, né alcun Petros Sasaki, né alcun Grigorij Krug. Allo stesso modo, senza la sovrapposizione di vari stili polifonici sul corpus monofonico della musica sacra russa, non ci sarebbe stato alcun anto codificato polifonico di corte, né le elaborazioni del genere che si trova in Chajkovskij o Rakhmaninov, e certamente nessun movimento per un ritorno all'estetica liturgica di un periodo precedente. Ciò che questo significa a livello locale è che può essere pericoloso, pastoralmente e spiritualmente, imporre soluzioni radicali - come ho visto fare - nelle situazioni in cui vi è un *modus operandi* stabilito, o meglio, un *modus celebrandi*. Dal momento che anche i piccoli cambiamenti si notano, è chiaramente un grande rischio pastorale cambiare l'intero repertorio cantato di una parrocchia in un colpo solo. I riformatori devono essere consapevoli di questo pericolo spirituale, prendere in considerazione la propria responsabilità nel fare tutti i cambiamenti, e tener conto dell'esigenza di stabilità a livello di parrocchia o comunità.



Annunciazione, di padre Grigorij Krug

Questo significa, quindi, che dovremmo permettere alla gente di continuare in modo non illuminato, a sopportare una "cattiva arte liturgica"? La risposta breve è sì, perché i rischi di alienazione spirituale sono grandi. La risposta più lunga è che l'istruzione, intrapresa con delicatezza e con saggezza spirituale, può svolgere un ruolo molto importante.

C'è un altro aspetto in questa domanda. La rimozione di questi repertori "declassati" dall'uso liturgico significa che, anche se hanno servito il culto liturgico ortodosso in passato, ora sono relegati a qualche sorta di museo, cantati forse solo nei concerti, esaminati da studiosi di periodi oscuri e corrotti. Per questo direi che il riformatore deve essere molto attento a ciò che sceglie di riformare e a come lo vuole fare. Le censure di questo tipo sono, fondamentalmente, una questione di gusto, e se operiamo un'imposizione universale del nostro gusto, siamo tanto canonici, o almeno paracanonici, quanto quegli autori e pittori dei quali stiamo cercando di estirpare il lavoro al servizio della Chiesa.

In chiusura, torno al precedente annuncio di *reductio ad absurdum* e ne suggerisco un altro aspetto. Se dovessimo applicare l'ermeneutica strutturalista al caso del ripristino della monofonia dove la tradizione per gli ultimi secoli è stata quella della polifonia, saremmo costretti ad ammettere che i nostri significanti sono cambiati: così come non possiamo guardare un'icona bizantina nel modo in cui la vedeva chi l'ha fatta, dopo la nostra esperienza collettiva del Rinascimento e delle sue conseguenze, allo stesso modo non possiamo riprodurre il canto *znamenny* dopo l'esperienza della polifonia come se ne avessimo vissuto la tradizione. Nel "decodificare" il repertorio, siamo inevitabilmente

"codificandolo" ancora una volta. È stato, naturalmente, per premunirsi contro questa trasmissione di significato da un significante a un significante, come accade nel linguaggio, che si sono riuniti i Concili ecumenici ed è stato definito il dogma. Le difficoltà incontrate nel far ciò, si sono verificate, ovviamente, spesso proprio a causa della mutevolezza del significato nel linguaggio. Così, quando leggiamo nel 75° Canone del Concilio in Trullo (Quinisesto) del 692 che "Auguriamo a coloro che frequentano la chiesa per il canto di non impiegare grida disordinate e di non forzare la natura a gridare a voce alta, né di imporre a qualsiasi cosa che non sia dignitoso e appropriato a una chiesa" **[15]**, siamo obbligati a chiederci esattamente che cosa, per gli autori di quel canone, avrebbe costituito grida disordinate nel culto liturgico. Poiché le definizioni, per esempio, di consonanza e dissonanza sono variate, e le idee di semplicità e complessità anche nel canto monofonico sono state alterate durante il corso della storia, non possiamo prendere la nostra esperienza, la nostra serie di significanti, e applicarla alle parole di un tale canone come se questo fosse stato scritto ieri. Il canonista e storico del XII secolo Ioannis Zonaras definì ciò che era inadatto al culto liturgico come "membra effeminate e gorgheggi", e questa frase a sua volta è stata interpretata nel senso di "trilli, e, una variazione o modulazione eccessiva nelle melodie, che assomiglia alle canzoni cantate dalle prostitute". **[16]**

Se ci si dimentica che lo Spirito Santo opera attraverso la Chiesa, e che i repertori di musica, proprio come le usanze, possono essere assorbiti e fatti propri dalla Chiesa, allora la nostra idea di canonicità è molto spesso solo questo, una nostra idea.

Note

[1] Pseudo-Dionysios, *The Divine Names*, Paulist Press, Mahwah, NY, 1987, p.76. Questa traduzione, di Glenn E. Curtis, appare in Tatiana Vladyshevskaja: "On the Links between Music and Icon Painting in Mediaeval Rus", in William C. Brumfield e Milos M. Velimirovic, eds, *Christianity and the Arts in Russia*, Cambridge University Press, Cambridge 1991

[2] Johann von Gardner, *Russian Church Singing Vol. 1: "Orthodox Worship and Hymnography"*, trad. Vladimir Morosan, SVS, Crestwood, New York, 1980.

[3] *Ibid.*, p.102

[4] *Ibid.*, p. 102, nota 5

[5] *Ibid.*, P.112

[6] I. Malyshevsky, *Melety Pigas* (Kiev, n.p., 1872) p. 89; traduzione inglese in Morosan, Vladimir, *Choral Performance in Pre-Revolutionary Russia*, UMI, Ann Arbor/London, 1986, p 40

[7] Dmitri Bolgarsky, "Kievo-Pechersk Chant" in *Proceedings of the First International Conference on Orthodox Church Music*, ed. Ivan Moody e Maria Takala-Roszczenko, di prossima pubblicazione, Joensuu 2007

[8] Yury Yasinovsky, "The Oldest Copy of the Ukrainian Choral Manuscript of the Staff Notation", in *Vizantiya i Vostochnaya Evropa: Liturgicheskie i Muzykal'nye svyazi, Gimnologiya*, Vol. 4, Progress-Traditsiya, Mosca, 2003, p. 257 (traduzione leggermente

modificata).

[9] *Ibid.*

[10] *Iconofile*, X, p.13. Sono molto grato a Kateriina Husso per aver portato questo articolo alla mia attenzione e per aver illuminato la discussione generale sulla questione della canonicità nell'iconografia.

[11] *Ibid.*, P.16

[12] *Ibid.*, P.24

[13] Si veda, in particolare, Kazanaki-Lampa, Maria: Ὁδὶγὸς τοῦ Μουσεῖου, Ἑλληνικὸ Ἰνστιτούτο Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν Σποθδῶν Βενετίας, Venezia 2005 e Guida al Museo di Icone e alla Chiesa di San Giorgio dei Greci, Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Post -Bizantini di Venezia, Venezia, 1992.

[14] Uno dei pochi a prendere sul serio queste icone è stato l'etnologo e collezionista Ivan Makarovych Honchar (1911-1993); la sua collezione si trova nel Museo Ivan Honchar a Kiev (vedi <http://www.honchar.org.ua/>). Per un breve resoconto di un ulteriore recente interesse in queste icone, vedere Sedova, Yana, "Ukrainian American collector brings folk icons into the spotlight", in *The Ukrainian Weekly*, 24 dicembre 2000, n 52, vol. LXVIII. Disponibile online all'indirizzo <http://www.ukrweekly.com/Archive/2000/520024.shtml>

[15] Il testo greco completo del Canone recita:

Κανὼν ΟΕ´ (75) τῆς ζ´ Οἰκουμενικῆς Συνόδου

Τοὺς ἐπὶ τῷ ψάλλειν ἐν ταῖς Ἐκκλησίαις παραγυνομένους, βουλόμεθα, μήτε βοαῖς ἀτάκτοις κεχρῆσθαι, καὶ τὴν φύσιν πρὸς κραυγὴν ἐκβιάζεσθαι, μήτε τι ἐπιλέγειν τῶν μὴ ἐκκλησία ἀρμοδίων τε καὶ οἰκείων· ἀλλὰ μετὰ πολλῆς προσοχῆς, καὶ κατανύξεως τῶς τοιαύτας ψαλμωδίας προσάγειν τῷ τῶν κρυπτῶν ἐφόρῳ Θεῷ. «Εὐλαβεῖς γὰρ ἔσεσθαι τοὺς υἱοὺς Ἰσραήλ» (Λευϊτ. ιε´, 30), τὸ ἱερὸν ἐδίδαξε λόγιον.

[16] Cfr <http://users.forthnet.gr/ath/frc/75th.html>