

La Pittura Iconografica e la sua tecnica

“La pittura di icone è un tipo d’arte che si esprime in purezza, nella quale tutto è uno e unificato: la materia, la superficie, il disegno, l’oggetto e il significato del tutto”, scriveva Pavel Florenskij, teologo russo nel suo libro “Le Porte Regali”.

Inoltrarci nella preparazione di un’icona sacra, quella che un tempo veniva realizzata presso gli antichi monasteri, vuol dire prendere in visione tutta una serie di operazioni ascetiche e teurgiche che i monaci compivano mossi da un unico desiderio: entrare in contatto spirituale con l’archetipo divino che l’icona rappresenta. Per poter realizzare questo intimo aspetto nessun particolare veniva trascurato. Si iniziava dalla scelta del legno, dalle esatte proporzioni matematiche della tavola e dalle precise tecniche pittoriche adottate, per far sì che quella icona non fosse solo una semplice pittura, ma diventasse un “luogo teofanico”, specchio della Divina Presenza.



Un tempo l’arte era uno dei mezzi più potenti per portare un messaggio di perfezione. In Russia, tra l’XI e il XV secolo, l’icona aveva assunto una tale venerazione da venire esposta nelle chiese, portata in processione per la città, e custodita in ogni abitazione in modo da scandire ogni momento di vita quotidiana.



Oggi dobbiamo sentire la necessità di riscoprire quest’antico tesoro e di riportare alla luce quei canoni pittorici che si basavano sull’essenzialità di un linguaggio simbolico spogliato dai fascini estetici e puntato verso il risveglio della propria e d’altrui coscienza.

Cennino Cennini, pittore del XV secolo, nel suo “Libro dell’Arte” usò un tono polemico verso coloro che volevano avvicinarsi a questo tipo di pittura senza la preparazione adatta supportata da

un maestro iconografo. Egli sosteneva che anche un libro d'arte come il suo, così dettagliato nelle tecniche pittoriche, non avrebbe mai potuto sostituire l'esperienza di un insegnante capace di impartire i rudimenti di questa disciplina: “Adunque voi, che con animo gentile sete amadori di questa virtù e principalmente all'arte venite, adornatevi prima di questo vestimento, cioè amore, timore, ubidenza e perseveranza; e quanto più tosto puoi, inchomincia a metterti sotto la ghuida del maestro a imparare; e quanto più tardo puoi dal maestro ti parti.”



Cennini parlò di “amore, timore, ubbidienza e perseveranza”, virtù che inevitabilmente l'artista iconografo si trovava a dover realizzare: amore per la disciplina alla quale si stava avvicinando, profondo rispetto e ubbidienza verso il proprio “maestro” ed infine perseveranza nel voler apprendere.

Le parole di Cennini fanno capire che inizialmente, chi si avvicina all'arte sacra, non deve dar spazio alla creatività, ma deve seguire dei canoni ben

precisi, secondo un modello ideale, perfetto, unico ed immutabile e quindi “divino”. Anticamente l'artista veniva cresciuto all'interno di scuole specializzate con una cultura religiosa e ermetico-simbolica profonda, ed era la mano del pittore a caricare la tavola della sua energia.



Giovanna Parravicini, esperta di iconografia bizantina e russa, nel suo libro “Icona, immagine di fede e di arte” ribadisce il medesimo concetto: “Il profondo simbolismo dell'icona

comincia dalla sua tecnica esecutiva, la cui rigorosa coerenza - dalla scelta dei materiali fino alle ultime pennellate apposte alla superficie pittorica - era



stata elaborata e meditata fin nei particolari già in epoche antiche, e con il passar del tempo assunse le caratteristiche di un rigido sistema di regole inderogabili a cui attenersi.”

Fondamentale è dunque un’educazione artistica che si avvalga di un attento lavoro di preparazione, coadiuvato da un insegnante prescelto, con lo scopo di gettare le basi di una concreta ascesi spirituale.

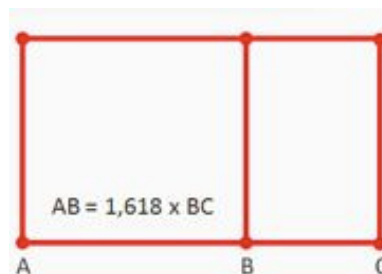
Il pittore che si apprestava a realizzare un’icona, oltre che conoscere la tecnica e il simbolismo numerico per definirne le

precise dimensioni, doveva interessarsi anche al significato simbolico dei materiali e dei colori utilizzati.

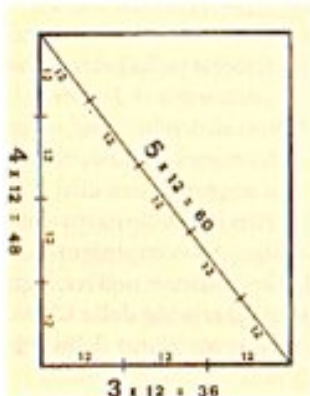
Secondo Frédéric Portal, storico del XIX, fu il Cristianesimo a restituire una nuova energia al linguaggio dei colori ricordando che esistono delle “regole grammaticali” di questa lingua cromatica che si avvale di combinazioni, opposizioni e complementarietà che l’artista iconografo non deve non sconoscere.

Anche le dimensioni della tavola non possono essere scelte a caso, ma devono basarsi su precisi canoni tradizionali e simbolici che vanno a riscoprire l’antico principio matematico di bellezza come il “rettangolo aureo”.

Questa figura geometrica, che Salomone adottò per il suo tempio e che sapienti architetti riproposero per la costruzione di luoghi deputati al culto



religioso, fonda le sue dimensioni sulla “proporzione aurea”: una proporzione geometricamente perfetta che si fonda sul principio matematico della bellezza e dell’armonia.



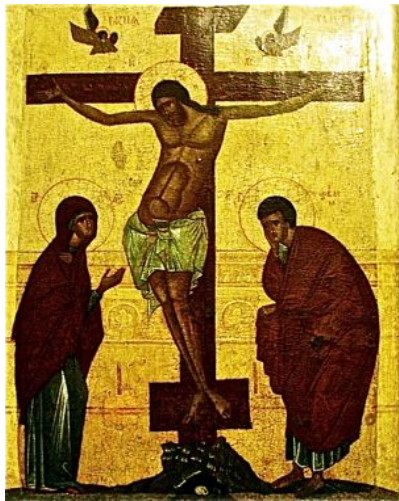
La proporzione aurea venne stabilita sul $\phi=1,6180339887$, un numero irrazionale, inesauribile, capace di generare figure geometriche di grande perfezione, conosciuto fin da tempi antichissimi da Egiziani, Persiani e Greci e sapientemente ripreso dagli antichi maestri

iconografi.

Tagliare una tavola in rapporto aureo voleva dire conformarla a quella esattezza geometrica che la rendeva adatta a ricevere la Grazia Divina.

Anche la scelta del legno seguiva precisi canoni tradizionali.

“La scelta del materiale ligneo non è casuale in ambiente giudaico-cristiano:



esso ha evidentemente un valore sacrale che si rifà alla descrizione della costruzione dell'arca di Noè, dell'arca dell'Alleanza e del tempio di Gerusalemme che leggiamo nella Bibbia (Es 25-27; 1Re 5-6)”: afferma Giovanna Parravicini nel suo libro “Icona, immagine della fede e dell'arte”.

Il legno ricorda anche la croce sulla quale Gesù Cristo si immolò per la salvezza dell'Umanità e quindi riconduce all'idea di sacrificio e di sacra reliquia, resa ancora più evidente dall'antica usanza dei monaci-pittori che un tempo solevano incorporare, nell'impasto che serviva da imprimitura alla tavola, qualche frammento di reliquia di santi

o di martiri per la fede.

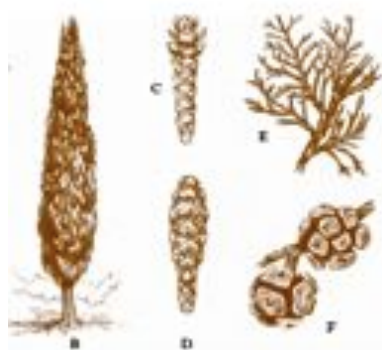
Anticamente i legni più ricercati per la realizzazione di un'icona erano il cipresso, il tiglio, il pioppo, l'abete e il frassino, tutti ben stagionati e possibilmente privi di nodi. Andando ad indagare sulla simbologia di ciascuno di questi alberi è interessante notare che tutti e cinque posseggono proprietà medicamentose e che sono strettamente legati all'idea di longevità, immortalità e di incorruttibilità: qualità indispensabili per poter perpetuare delle immagini sacre.

Il tiglio, ad esempio, è una pianta che può arrivare anche a mille anni di età, ed è ben conosciuta per le sue numerose proprietà calmanti e curative. Il pioppo bianco invece, per le sue foglie verdi cupe da un lato e bianco-argenteo dall'altro, ricorda l'aspetto escatologico di morte e “nuova vita”.

Anche il frassino, per i Celti, era considerato simbolo di rinascita e la sua corteccia veniva utilizzata come medicamento miracoloso

soprattutto contro il morso dei serpenti. L'abete bianco, invece, per il profumo della sua resina e la perennità del suo verde fogliame, divenne simbolo di purezza e d'immortalità. Infine il cipresso, per il suo legno molto





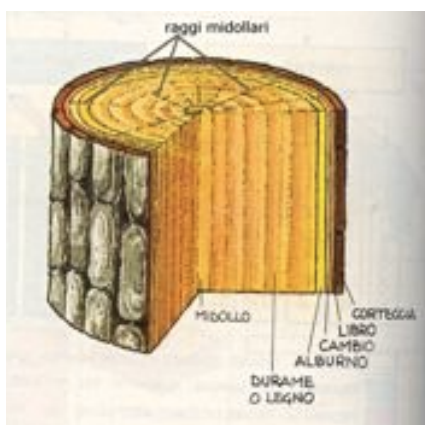
resistente, per la sua capacità di vivere bene anche in un terreno arido e di produrre una resina così profumata da ricordare l' "odore di santità", presso molti popoli fu considerato l'albero sacro per eccellenza, simbolo di collegamento tra il Divino e l'umano.

L'albero, simbolo di vita in continua evoluzione, secondo Mircea Eliade, mette in comunicazione i tre livelli del cosmo: quello sotterraneo, per le radici che scavano le profondità del terreno nel quale affondano,

quello superficiale per il suo fusto e quello superiore per i suoi rami che toccano il cielo.

Inoltre possiamo osservare che in un albero si riuniscono i quattro elementi perché le sue radici attingono la vita dalla terra, l'aria nutre le sue foglie, l'acqua circola con la linfa nel suo fusto, ed il fuoco sprigiona la sua essenza quando lo si strofina ripetutamente.

Se andiamo ad indagare sulla struttura interna di un albero scopriamo interessanti analogie anche con il corpo umano. La sezione di un tronco evidenzia zone ben distinte: vi è la "corteccia" o "scorza" che serve alla pianta da protezione esterna, il "cambio" che produce continuamente cellule riproduttive, il "libro", o parte interiore della corteccia, in cui circolano le sostanze nutritive, l' "alburno" il cui compito è di trasportare la linfa all'interno la pianta, il "durame" che per la sua compattezza ha funzione di sostegno della pianta stessa, ed infine vi è il "midollo", o parte centrale del fusto, la cui attività è di immagazzinare sostanze nutritive di riserva.



Quindi anche l'albero è un vero e proprio "laboratorio" alchemico, una centrale elettronica, eterica, astrale che ha un cuore vegetale pulsante e che continua a rimanere "vitale" anche quando viene tagliato.

Esiste una scienza, la Dendrocronologia, che permette non solo di datare l'albero osservandone i suoi concentrici anelli di

accrescimento, ma anche di risalire agli eventi climatici ai quali la pianta è stata sottoposta ed alle patologie da lei subite.



Non ci vuole molto per capire quale importante ruolo rivesta l'operazione di "stagionatura" del legname dal quale verrà ritagliata la tavola-icona. Una volta abbattuto l'albero, e ridotto in assi, quel legno verrà sottoposto a stagionatura naturale o artificiale, a seconda del suo contenuto di umidità. Entrambe le lavorazioni prevedono tecniche adatte a migliorarne le specifiche caratteristiche e il legno verrà portato, con i tempi adatti alle proprietà dell'albero prescelto, alla sua

giusta essiccazione.

Questi preliminari passaggi dal freddo al caldo e dall'umido al secco, a cui il legname veniva ripetutamente sottoposto prima di arrivare alla sua completa "stabilizzazione", possono trovare non poche analogie con il lavoro che il monaco-iconografo doveva compiere interiormente.

Per affrontare un cammino ascetico, come quello a cui si sottoponevano i monaci-pittori, era fondamentale saper tenere sotto controllo tutta la sfera istintiva che può condurre sia ad una smodata emotività (eccessiva "umidità") che ad una esagerata "secchezza".

Per arrivare ad una docile "stagionatura" della propria essenza, gli Alchimisti consigliavano operazioni interiori che possiamo ravvisare nella formula "solvet et coagula": sperimentazioni che venivano messe in atto dall'asceta per trasmutare i metalli ordinari, o vizi, in oro puro, simbolo di amore sublimato e di virtù realizzate.

Anche le successive operazioni di "imprimitura" alle quali veniva poi sottoposta la tavola, riaffermano il medesimo ermetico messaggio sapienziale.

L'"imprimitura" consisteva in un trattamento di preparazione della superficie da dipingere che si avvaleva, oltre che di una finissima levigatura con carta



abrasiva per portar via ogni tipo di asperità, dell'utilizzo di sostanze adatte a facilitare la stesura del colore e a garantirne la durata e l'inalterabilità.

Anticamente si presentava rigorosa anche la scelta della tela di lino o "sudario" che veniva collocata sulla faccia anteriore della tavola. La



Parravicini ricorda che "si usavano di preferenza vecchie tele consunte, lise, perché i tessuti nuovi risultavano troppo grezzi, ruvidi per il lavoro degli iconografi". Il compito della tela era non solo di proteggere lo strato pittorico da qualsiasi deformazione e crepa che avrebbero potuto prodursi nella base di legno, ma anche per l'aspetto simbolico che il tessuto di lino riassumeva.

Il lino è una pianta annua dal fusto sottile e dai piccoli fiori celesti, la cui fibra si ottiene sottoponendo i semi delle sue capsule a ripetute macerazioni sia in acqua corrente che con metodi microbiologici. Dopo la macerazione si passa

all'essiccazione e poi alla separazione della "filaccia", destinata alla tessitura, dai cascami di scarto stopposi. La filaccia, prima di venire trasformata in filo, subisce reiterate operazioni di raffinamento, fino ad arrivare alla fase di "pettinatura", eseguita con pettini montati su cinghie ruotanti, per asportare dai filamenti le residue fibre non idonee alla tessitura.

Il tessuto ottenuto verrà poi sottoposto al "candeggio" e risulterà pregiato, perfettamente bianco e dotato di una resistenza e tenacità superiore a quella del cotone.

La tela di lino, per il suo candore e splendore quasi serico, fin dall'antichità fu indossata da sacerdoti e profeti quale simbolo di purezza dell'anima e di sacrificio. Di lino bianco erano vestiti gli antichi Esseni e le Vergini Vestali perché era



il colore richiesto per la loro consacrazione e di quello stesso tessuto sono le tuniche dei martiri descritte nell'Apocalisse di San Giovanni: simboli eloquenti che devono far riflettere a quali intime mistiche esperienze si può legare questo tipo di stoffa.

Quella candida tela veniva distesa sulla tavola di legno e fatta aderire perfettamente grazie all'utilizzo della colla di caseina che ancora oggi rimane una delle migliori colle naturali per la sua resistenza all'umidità e l'insolubilità all'acqua.

Alla colla di caseina veniva incorporata polvere di alabastro gessoso, finemente setacciato e aggiunto, in più passaggi, in giusta proporzione.



L'alabastro gessoso più pregiato è quello di Volterra, ma ne esistono anche altri provenienti dall'Oriente il cui utilizzo è molto più antico.

Il termine greco "alábastron" era un tempo sinonimo di "vaso" e già dal III millennio a.C., nell'Egitto dell'Antico Regno, questo minerale veniva adoperato sia per la costruzione di camere e santuari che per la manifattura di unguentari e vasi funerari.



L'alabastro di Volterra si presenta in masse compatte a struttura microcristallina, è di colore bianco avorio e, per le sue caratteristiche di durezza e "vellutazione", è considerato il più pregiato d'Europa.

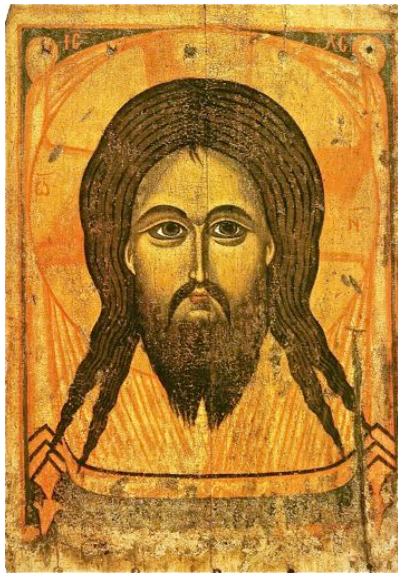
Quest'effetto di "vellutazione" unito alla bianchezza della sua polvere, ne fanno uno dei componenti indispensabili per l'imprimitura di un'icona.

Cennino Cennini, nel suo "Libro dell'Arte" consiglia di prendere dei pezzi di gesso grosso volterrano, di macinarlo bene "per forza di mano" e poi, quando sarà stato ben "purghato" e ridotto in farina, raccomanda di unirlo alla colla di caseina "per ingiessare, per mettere d'oro, per rilevare e far di belle cose".

Nella tecnica di preparazione della tavola era l'oro a rivestire il ruolo più importante ma, affinché la foglia dorata vi potesse aderire perfettamente, il bianco alabastro veniva ricoperto da leggeri strati di terra argillosa rossa e untuosa al tatto, chiamata Bolo armeno.

Quindi, dal candore vellutato della polvere d'alabastro, simbolo di





purezza, si passava al rosso porpora, simbolo di Amore cristico, per poi arrivare all'applicazione dell'oro zecchino, emblema di Rivelazione e di Luce Divina.

“L'icona si dipinge sulla luce, la luce si dipinge con l'oro...ogni rappresentazione emerge in un mare di dorata beatitudine, lavata dai flutti della luce divina”, scrisse Pavel Florenskij nel suo libro, ricordando quanto il fondo dorato sia insostituibile per rendere “vive” le figure sacre che vi verranno immortalate.

Fin dall'antichità la luminosità dell'oro era messa in relazione allo splendore della luce solare, e l'applicazione della foglia d'oro doveva seguire un iter silenzioso che contemplava una serie di operazioni legate alla

solennità di quel momento.

Il Cennini raccomandava, prima di porre l'oro, di togliere dalla tavola ogni eventuale “graffietto” o “pagliuzza e nocciolo e granellino vi fusse” e descriveva minuziosamente tutti i passaggi tecnici che portavano alla realizzazione di quello splendente “specchio dorato”.

Ancora oggi le medesime tecniche preparatorie della tavola-icona sono state mantenute nella nostra scuola, ma si deve andare avanti, e Tommaso Palamidessi invita a tracciare sull'oro delle sottili “barriere” colorate, contro le forze negative, per rendere ancora più sacro lo spazio destinato a racchiudere l'immagine che vi si vuole immortalare.

Sul bordo esterno della tavola prima si delinea un cordolo bianco, simbolo di Saggiezza divina, e poi si incominciano a tracciare dei limiti, che faranno da cornice alla figura che vi verrà riprodotta, seguendo la scala cromatica del rosso, del giallo, del verde, del blu, e del viola. Ognuno di questi colori ha il suo significato e tutti insieme riconducono all'idea di un etereo arcobaleno che fa da ponte tra l'umano e il Divino.



Come nell'antichità anche oggi, per la realizzazione di un'icona, ogni operazione e conoscenza simbolica non deve venire trascurata. Esistono testi, come l' "Ascesi artistica, i Colori e la Pittura" di Tommaso Palamidessi, "Il libro dell'arte" di Cennino Cennini e "Sui colori simbolici" di Frédéric Portal da poter consultare per apprendervi tutte le tecniche e le conoscenze necessarie.

Il monaco-iconografo viveva nel silenzio e nella preghiera, ben lontano dal mondo frenetico attuale dove rumore e disordine sembrano regnare incontrastati. Eppure la pittura iconografica rimane ancora oggi il metodo più sicuro per allontanarsi dai "fastidi" della vita quotidiana e per immergersi in un mondo dove il Divino, nonostante tutto, può ancora specchiarsi nell'umano.

L'oro è incorruttibile e rappresenta tutto ciò che è puro e perfetto. Il Salvatore promette ai giusti di "brillare come il sole nel Regno del Padre"(Matteo 13:43) e Giovanni nell'Apocalisse vede la Gerusalemme celeste "di oro puro, simile a terso cristallo"(Ap. 21,18) e noi, dipingendo un'icona e seguendo quegli antichi insegnamenti, non possiamo che sperare di poter in qualche modo partecipare a quell'antico splendore.



Sofia, Sapienza Divina