

Anche una persona non iniziata all'arte delle icone è sensibile all'armonia che emana da un'icona dipinta da un maestro. Già le icone più artigianali e modeste suscitano l'ammirazione per la loro semplicità e anche per il loro carattere primitivo di certi loro elementi che paragonate a quelle dei grandi maestri, si nota una certa differenza.

Questa differenza si nota soprattutto nel grafismo.

L'elemento dominante non è costituito dalla finezza delle linee, ma da un'armonia particolare dell'insieme.

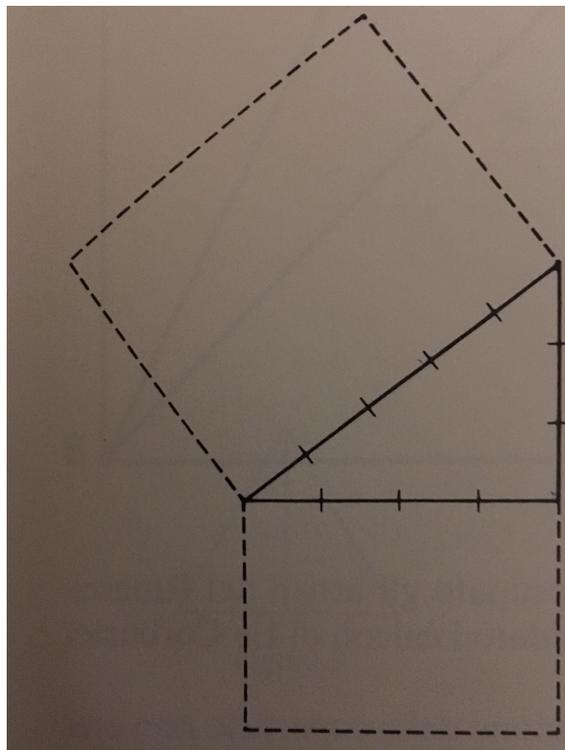
L'icona è come sostenuta da una struttura nella quale ogni elemento trova il suo posto, secondo il suo significato e il suo valore.

E' come se la struttura è la condizione esistenziale di un'icona d'autore.

Ma questa struttura è il risultato di un lungo lavoro che tende alla perfezione dell'opera o è l'origine dell'opera stessa?

Recentemente si è arrivati alla conclusione che gli iconografi erano censiti in varie e diverse categorie di grado. Così la gramota dei tre patriarchi nel 1669 indica che, tra le cinque categorie di iconografi, i più eminenti sono gli *znameniteli*: coloro che fanno il piano, la struttura geometrica, i tratti del disegno e che sorvegliano l'esecuzione dei lavori.

LE STRUTTURE GEOMETRICHE



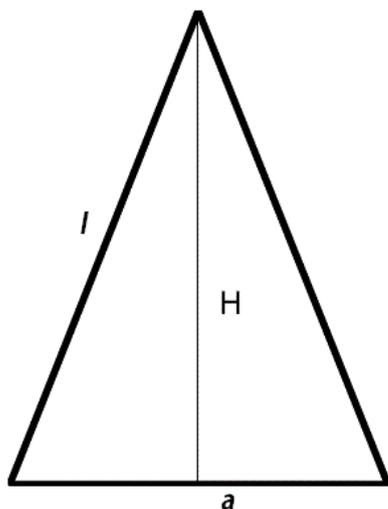
LE PROPORZIONI

Le teorie delle proporzioni del mondo greco-bizantino erano abbastanza conosciute nella Russia del Medioevo. Nella gramota dei tre patriarchi sono nominati Plinio, Aristotele, Polignoto e Teofrasto..., ed è raccomandato ai pittori di lavorare secondo proporzioni artistiche e sapienti.

In altri manoscritti, la conoscenza della geometria è fondamentale poiché i pittori devono essere capaci di fare strutture geometriche e operazioni di misura. La maggior parte delle icone avevano le proporzioni basate su numeri semplici, inferiori a dieci. Circa il 30% hanno la proporzione 3:4, un altro 30% 4:5, poi il 10% 2:3, 5:7, 5:6. Per le figure intere si usava la proporzione 2:5 o 1:3. La prevalenza delle proporzioni 3:4 spiega indubbiamente la conoscenza del "triangolo sacro" (3:4:5) che permette di ottenere un preciso angolo retto.

Gli iconografi dovevano dunque conoscere i soggetti iconografici nei loro particolari, come pure i vari modi possibili delle loro composizioni. Questi elementi erano definiti nei loro taccuini di schizzi (svitki). Questi disegni su pergamena, rilegati in libretti sono i precursori dei podlinniki (manuali dei pittori)

LE FIGURE GEOMETRICHE PER LE FIGURE IN BUSTO



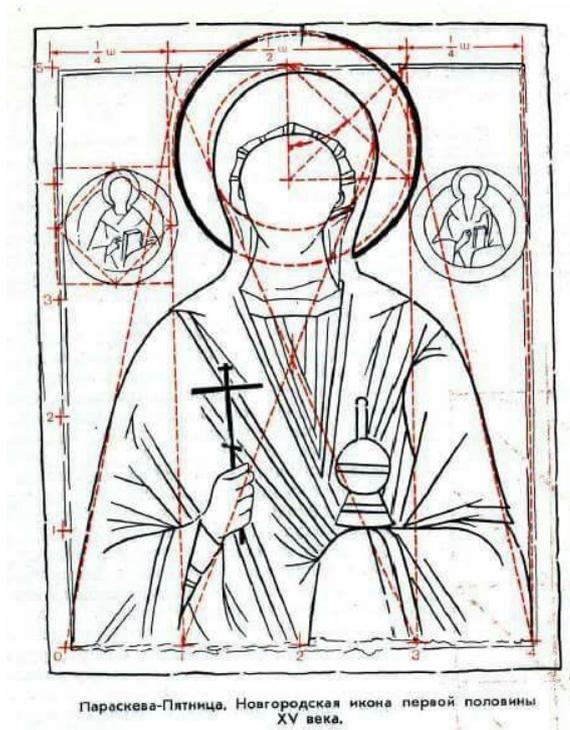
IL TRIANGOLO

Se è isoscele, esso dà una simmetria perfetta, appoggiata solidamente alla base, in una posizione di equilibrio: soddisfa l'occhio e lo spirito.

Esso è utilizzato soprattutto nella pittura occidentale nelle numerose "maternità".

IL NIMBO

Per comprendere meglio la composizione dell'icona, dobbiamo studiare il ruolo che aveva il nimbo, elemento di primaria

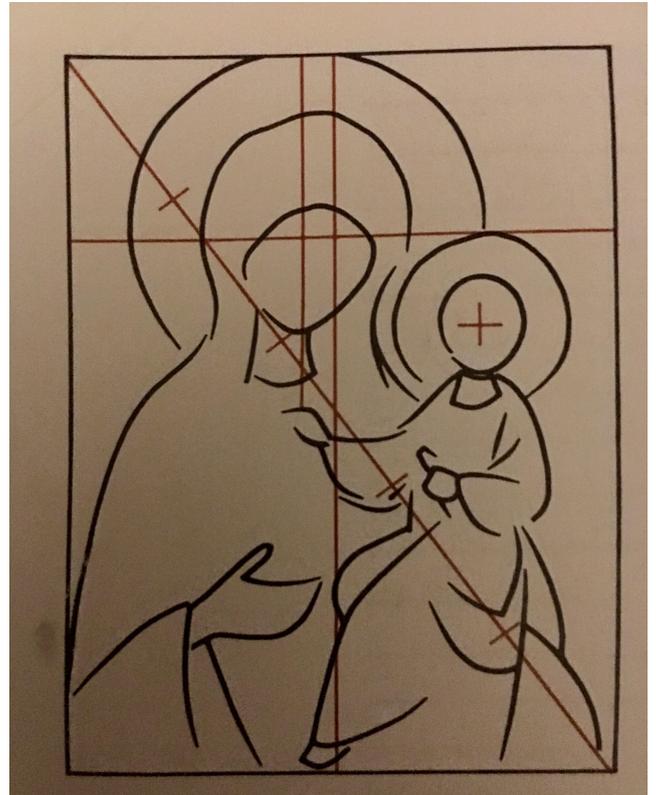
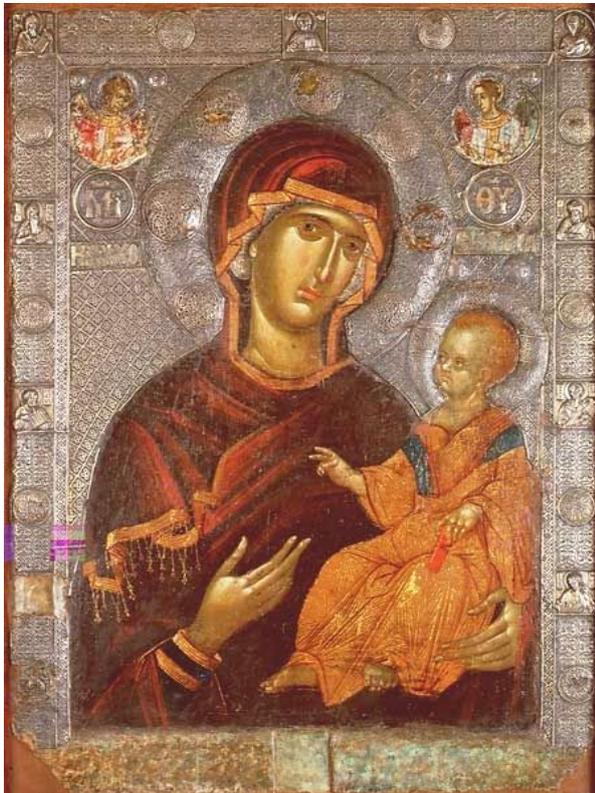


importanza per la struttura geometrica. In tutte le icone è un centro intorno al quale si costruisce il soggetto da rappresentare.

Il nimbo circonda il capo del personaggio, parte centrale dell'icona, per questo motivo fin dall'inizio della sua composizione geometrica se ne determinava la grandezza e la sua collocazione.

La proporzione nimbo/figura cambia secondo le diverse epoche.

Nelle icone che rappresentano un personaggio a mezzobusto, il raggio del nimbo è $\frac{1}{6}$ della diagonale della composizione, talvolta $\frac{1}{5}$. Vi è pure una relazione tra la grandezza del nimbo e la testa: entrambe sono iscritte in due cerchi concentrici.



Verso il XV secolo, le icone il cui nimbo oltrepassa la parte superiore della cornice, sono sempre numerose. Nelle icone della "maternità", il Bambino si trova ordinariamente sotto la linea superiore del quadrato formato partendo dalla base. Il centro per le Vergini Odighitria (fine XIV secolo) si trova anch'esso su questa linea, ma, per porre i personaggi in giusto equilibrio è spostato a sinistra dell'asse di simmetria. Questa composizione ha il difetto di creare un vuoto troppo grande nei due angoli superiori. E' uno dei motivi per i quali il nimbo della Vergine oltrepassa la cornice. Così il vuoto è diminuito e il personaggio appare più vicino allo spettatore, tanto che sembra venir fuori dal suo riquadro, vedi qui in alto l'icona della *Odighitria di Smolensk*, XV secolo.

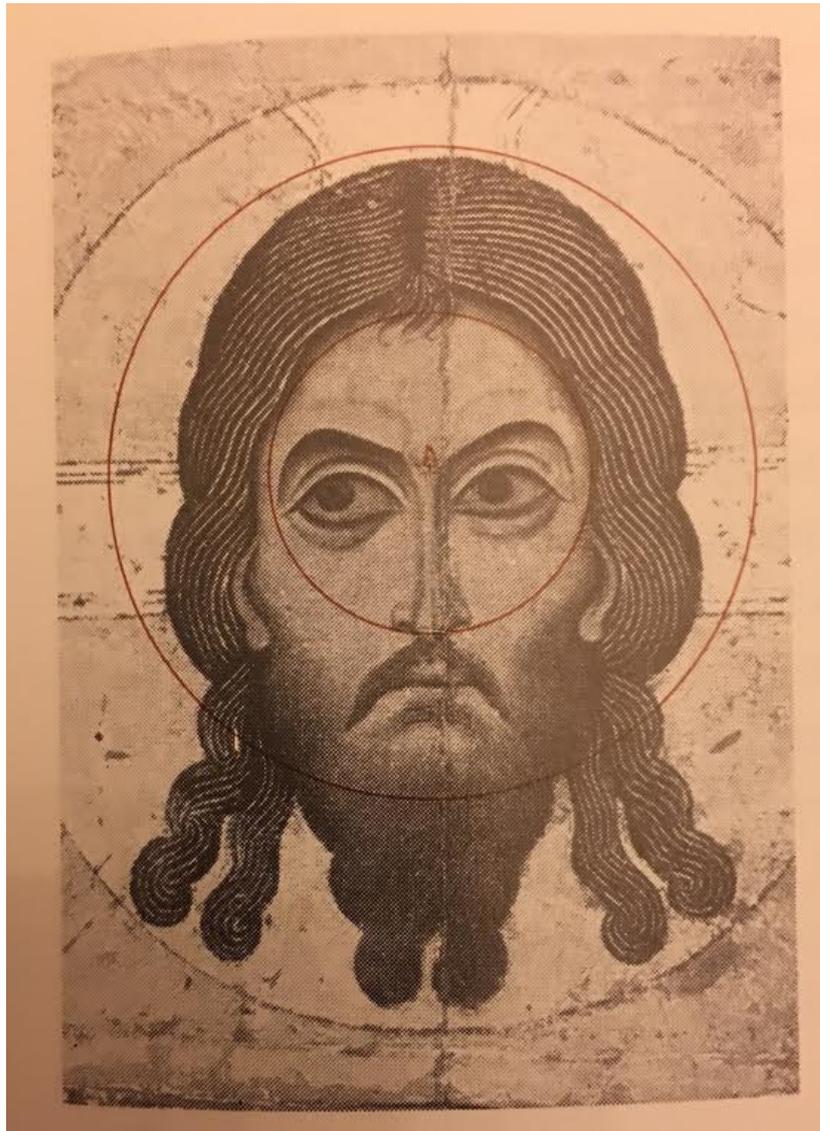
Queste proporzioni appaiono anche sulle icone di certe iconostasi in cui i santi rappresentati sono inclinati verso l'icona centrale di Cristo. Giocando con le frazioni della base e dell'altezza dell'icona, l'iconografo riesce a dare a ciascun personaggio il suo equilibrio.



Psychosostria, Ocrida XIV sec.

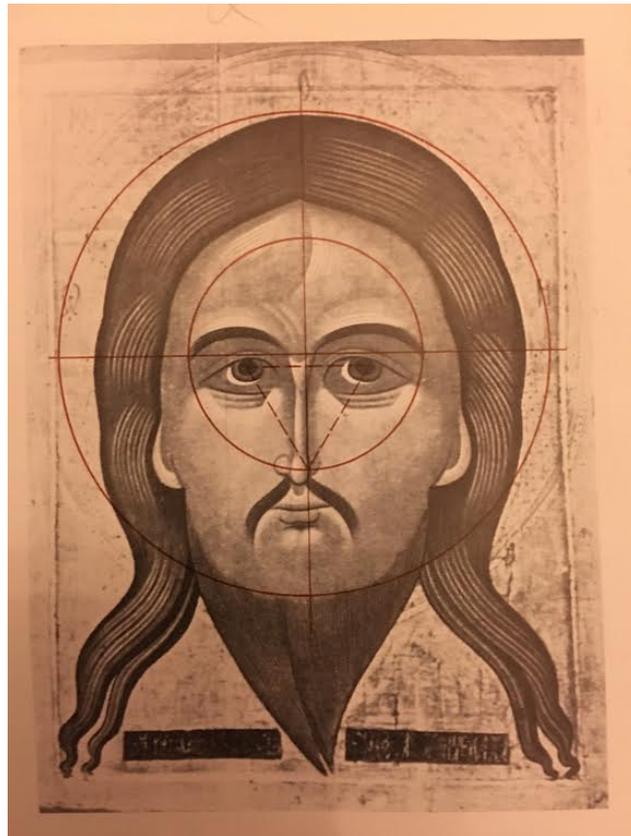
Anche le icone delle feste liturgiche e delle scene della vita dei santi, che richiedono molto movimento, sono costruite secondo questa struttura. Tutto ciò non suppone solamente una conoscenza approfondita del contenuto, ma anche una grande capacità di astrazione, perché le strutture geometriche sono l'ossatura dell'avvenimento rappresentato. Queste leggi erano ben conosciute dagli iconografi fino al VIII secolo e che si sono perdute quando si cominciò a imitare il naturalismo occidentale.

LE PROPORZIONI DEL VISO: LA TEORIA DEI TRE CERCHI

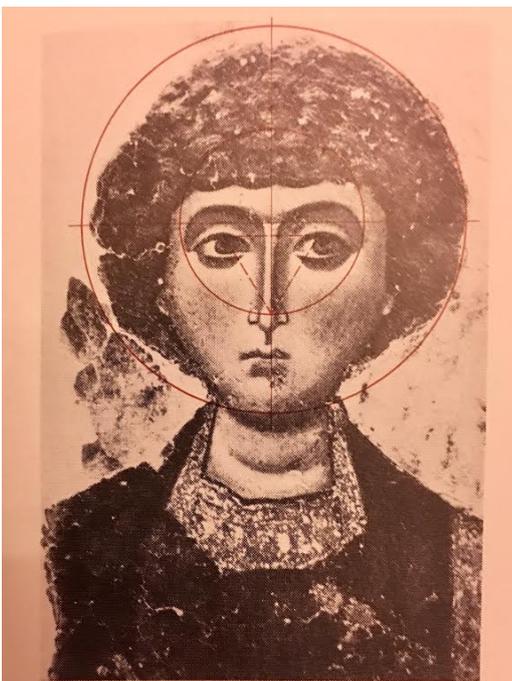


Per le proporzioni del viso e dei suoi particolari, l'iconografo bizantino si è ugualmente servito del modulo che corrisponde alla lunghezza del naso. Così la testa è iscritta in 2 cerchi, mentre l'aureola è spesso determinata da un terzo. Il centro dei cerchi è situato alla radice del naso, tra i due occhi. Questo è probabilmente il motivo per cui questa parte del naso è modellata in maniera propria all'arte bizantina: essa è anche il centro della testa, sede della Sapienza.

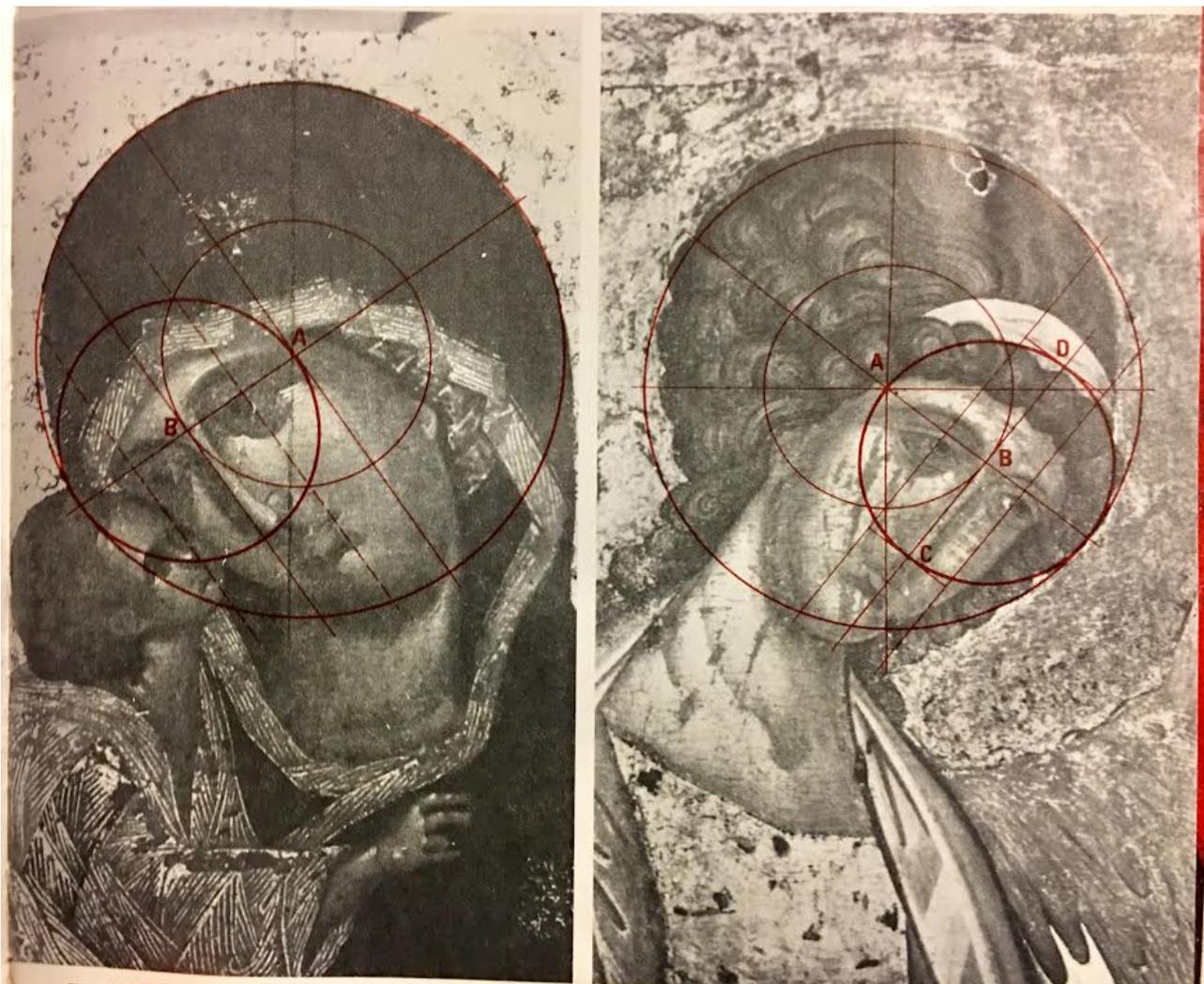
L'icona del Salvatore, *Acheropietòs*, XII sec. Novgorod, custodita nella Galleria Tretjakov, mostra questa struttura: il primo cerchio che ha per raggio la lunghezza del naso, segna lo spazio per gli occhi e la fronte. Il cerchio di raggio pari a due moduli indica il volume della testa. Il nimbo invece non corrisponde al terzo cerchio: è spostato verso il basso perché circonda anche la barba e i capelli e deve iscriversi nel formato dell'icona. Quest'ultima, peraltro, è una dei rari esempi di icona quadrata.



La seconda icona, chiamata “del Salvatore dalla barba umida” ne mostra una variante. Probabilmente è a motivo dei grandi occhi che il viso è più grande del primo cerchio, ma la testa si iscrive perfettamente nel volume del secondo. Il nimbo è più piccolo anche a causa delle dimensioni della tavola. Le pupille sono poste a metà del modulo dal centro del cerchio (radice del naso): ne deriva un triangolo equilatero che conferisce al viso armonia e finezza.



Il volto di *San Pantaleone* (icona XII sec. Lavra Monte Athos) sembra più grande dei due precedenti. In realtà qui il triangolo ha quasi le stesse proporzioni, ma si trova su di un viso più piccolo e la distanza dagli occhi al centro supera leggermente la metà di un modulo.



Fino all'inizio del XVIII secolo, questo schema dei tre cerchi determina il volto di molte icone.

In seguito tale schema sembra essere dimenticato: l'influsso del naturalismo dell'Occidente si impone.

I visi diventano pesanti e piatti, perdono l'armonia e lo splendore delle icone antiche.

La rappresentazione dei volti visti di fronte non poneva troppi problemi all'artista del Medioevo.

Quella dei visi visti di tre quarti, per le teste inclinate, era più difficile: l'iconografo, in effetti, non concepiva il soggetto come un organismo libero e mobile nello spazio, ma come la sua proiezione su di un piano a due dimensioni.

Fra le numerose varianti di profili a tre quarti, dovute all'inclinazione della testa e alla posizione dei centri dei cerchi, analizziamo due icone: quella della *Madre di Dio del Dono* di Teofane il Greco e l'icona dell'*Arcangelo Michele* di Rublev

La testa copre esattamente lo spazio del cerchio a due moduli. Se dapprima il centro del cerchio, alla radice del naso, si trovava in A, esso ora è trasportato in B.

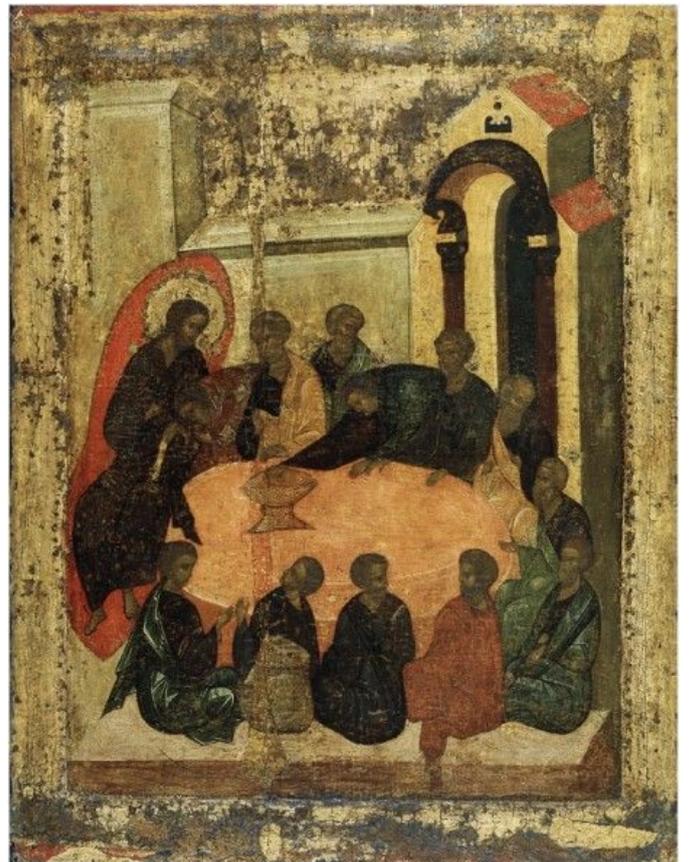
L'asse del naso forma con l'asse degli occhi un angolo retto, perché il volto non è concepito in profondità ma in planimetria.

Con questa rappresentazione i volti delle icone si aprono verso lo spettatore e la curva delle loro teste diventa più espressiva e ricca di intelligenza.

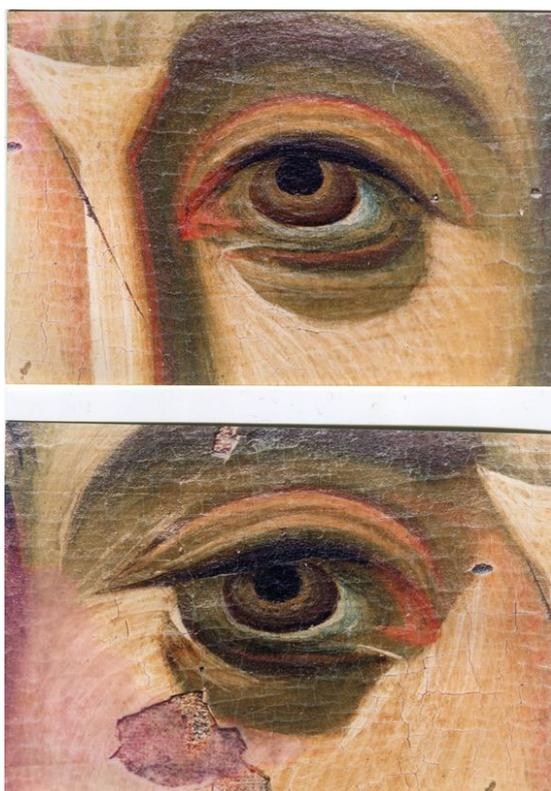
Questo fenomeno spiega l'importanza delle teste di Rublev.

L'iconografo non mirava ad essere fedele all'apparenza esteriore delle cose
ma esprimeva i valori spirituali.

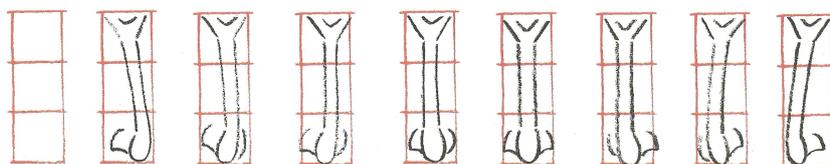
Qui si trova anche la spiegazione di un altro fenomeno dell'iconografia: le teste di profilo nelle icone sono rare e
maldestramente disegnate. Esse significano che i personaggi sono meno importanti e talvolta, persino cattivi.



LE PARTI DEL VISO GLI OCCHI



La stilizzazione dell'occhio é caratterizzata da una pupilla e da un'iride leggermente appiattite, ma non troppo per evitare che lo sguardo diventi cattivo. Le palpebre non devono toccarsi agli angoli degli occhi. Il tratto della palpebra superiore non deve scendere troppo, altrimenti lo sguardo assumerebbe un'espressione di tristezza eccessiva. L'iride é disegnata in modo da restare attaccata alla palpebra superiore. La direzione dello sguardo é sottolineata grazie ad un tocco di bianco posto in un unico angolo della pupilla.



kąciki i środek ust powinny być na tej samej wysokości

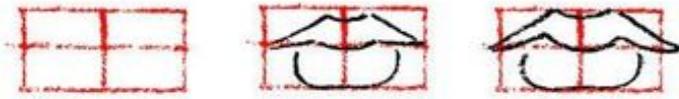


DETALE TWARZY

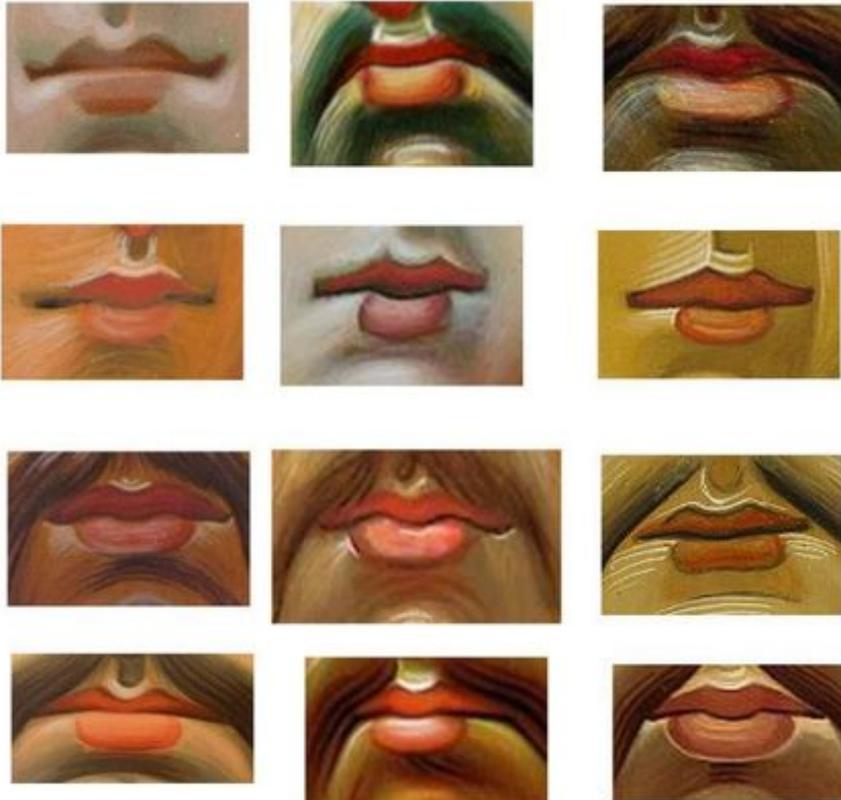
IL NASO

Il naso, modulo di base nella costruzione del viso, é designato in modo sottile e allungato. Esso corrisponde all'asse del viso. La radice del naso é designata in modo tale da prendere una forma quasi triangolare. La punta del naso é designata a forma di "goccia".

USTA PRZODEM



kąciki i środek ust powinny być
na tej samej wysokości



LA BOCCA

Piccola e molto fine, é designata in modo che il labbro inferiore sia più stretto del labbro superiore. Soltanto il labbro inferiore verrà in seguito schiarito e ricoperto con uno strato leggero e trasparente di rosso.