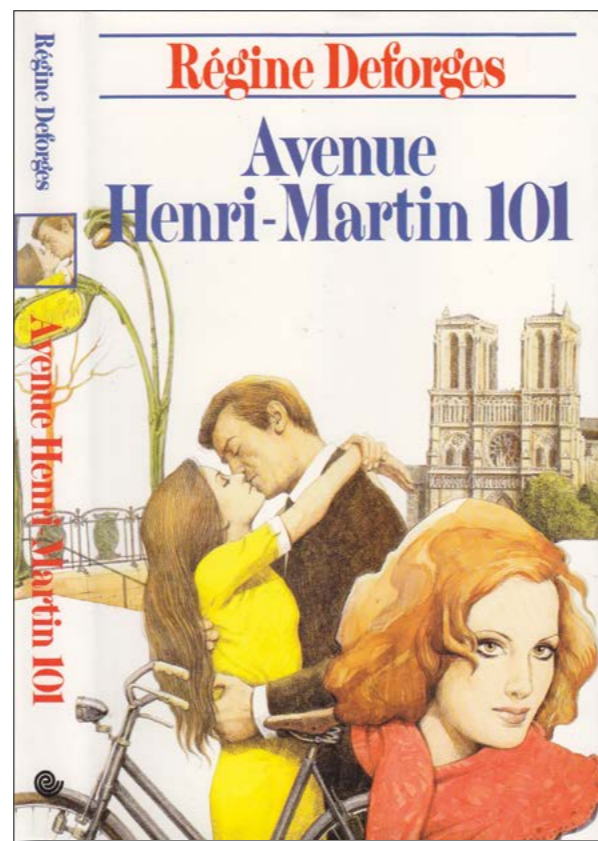
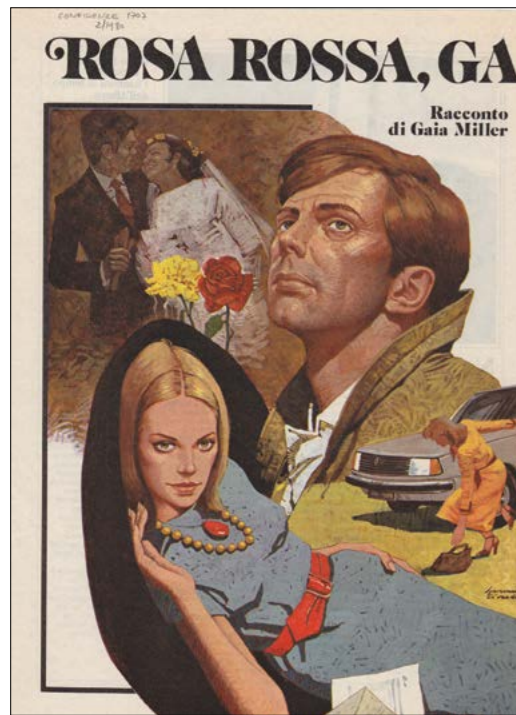


Introduzione

In fondo, l'artista cerca se stesso attraverso gli altri.

G. C.



La *tempera* (che, nei tempi moderni è considerata nel linguaggio comune come un sinonimo del *guazzo*) è una tecnica pittorica molto bella perché, da un lato, può assumere dei caratteri espressivi puramente 'disegnativi' e, dall'altro, offre proprietà intermedie e complementari fra le tecniche più note, quelle dell'olio, dell'acquarello e dell'acrilico. Come per l'acquarello, infatti, i colori a guazzo vengono diluiti fino alla densità desiderata mediante l'acqua e sono stesi sul supporto mediante pennelli di pelo morbido. Come l'olio, i colori si schiariscono e si graduano nel tono con l'aggiunta del pigmento bianco. Pur consentendo velature rapide e di limitata estensione, di solito i colori sono distesi sul supporto con densità alquanto consistente e sono, perciò, coprenti. Questo significa che uno strato di colore denso, corposo (il quale, comunque, asciuga nel volgere di breve tempo) copre e nasconde quello sottostante. In tal modo si possono realizzare sia lavori molto spontanei, con pennellate sciolte e vigorose, sia lavori assai minuziosi, nitidi e ricchi di particolari. La tempera, poi, può essere stesa su qualsiasi supporto un poco ruvido e non repellente l'acqua, anche colorato (carta, cartone, tela, etc.), conserva un aspetto di superficie 'vellutato', assai piacevole, e può essere integrata con tratti di grafite, di carboncino, di matite colorate o di penna e inchiostro. La tecnica del guazzo, poi, si presta egregiamente per lo studio della figura umana, soprattutto del nudo, perché associa i caratteri del *disegno* a quelli della *pittura*. L'esiguità del materiale necessario (carta, pennello, colori e acqua) e il poco spazio che occupa rende il guazzo adatto e pratico anche per l'ambiente affollato in cui, di solito, si disegna la figura dal vivo. Con esso, infatti, si possono eseguire rapidi schizzi di colore, correggerne facilmente e sovrapporne le tonalità, aggiungere qualche stesura cromatica a disegni puramente grafici o 'accademici', così da introdurre una nota d'espressione immediata e libera.

Nel preparare questo libro¹, quindi, mi sono concentrato soltanto sulla figura umana nuda: in fondo, quando si è appreso a disegnare e a dipingere questa, tutti gli altri soggetti appaiono più facilmente raffigurabili. Ho dato maggiore spazio e più approfondita descrizione della tecnica al guazzo, rispetto a quella dell'*acquarello*, non perché la consideri migliore nella pittura di figura, ma soprattutto perché, all'opposto, è una tecnica che, pur essendo assai praticata dagli artisti, è ben poco trattata nei corsi di insegnamento artistico. Il guazzo insomma, indipendentemente dalle preferenze stilistiche individuali, sembra quasi sempre considerato come una 'appendice', una versione scolastica e opaca dell'acquarello, ritenuto, questo sì, il mezzo espressivo di maggiore ricchezza e di più profonda gratificazione esecutiva o estetica. Tutto ciò è, in parte, vero. Tuttavia, se l'acquarello è trattato, in tutte le sue forme e caratteristiche, in un elevato numero di opere didattiche, in questo caso ho preferito invertire l'ordine di rilievo e considerare l'acquarello quale una speciale e ricca fioritura del guazzo...

Accanto e a seguito delle notizie tecniche indispensabili per usare con efficacia il guazzo e l'acquarello, ho raccolto una serie di nudi che ho dipinto appositamente per esemplificare alcuni aspetti di stesura pittorica e, soprattutto, le caratteristiche anatomiche e morfologiche alle quali l'artista dovrebbe prestare attenzione al fine di *comprendere* le forme umane e saperle poi interpretare con la più ampia (ma consapevole) libertà. Ho

dedicato il primo gruppo di studi, quello più consistente nel numero, allo studio *monocromo* (in questo caso usando soltanto il colore seppia e il bianco) perché ritengo che l'accurata analisi e la piena comprensione dei valori tonali siano di estrema importanza per riuscire a dipingere, poi, i colori con efficacia. In alcuni casi ho indicato anche qualche fase intermedia di esecuzione, ma è bene rammentare che questo è solo uno dei modi di procedere, alquanto 'scolastico' e condiviso da molti disegnatori: ve ne sono altri e ogni artista dovrebbe tendere a trovare, con l'esercizio assiduo e la sperimentazione libera, un suo proprio e personale stile di stesura pittorica e di espressione estetica. Tutte le tavole, sia quelle monocrome, sia quelle policrome, sono precedute anche dal disegno preliminare dal quale si è sviluppato il dipinto: non è affatto necessario tracciarlo sempre e in modo analitico, talvolta bastano pochi tratti accurati di indicazione delle proporzioni e delle forme, sebbene da un buon disegno iniziale sia più agevole sviluppare un buon dipinto o, almeno, uno studio onesto e corretto del nudo nel suo aspetto realistico. È appena il caso di osservare che questo libro è ispirato alla linea figurativa dell'arte, quella cioè che descrive, analizza o interpreta l'aspetto visibile delle forme naturali, così come le si vedono e le si comprendono, ma ciò non impedisce il successivo avvio al percorso di pura astrazione oppure a quello di ricostruzione razionale della natura e della realtà. Infatti, la padronanza tecnica, una volta acquisita, suggerisce di evolvere verso un'interpretazione libera e suggestiva del soggetto ritratto. Insomma, l'idea che mi ha guidato comprende la speranza che lo studioso delle forme umane e lettore di questo libro non si limiti a imitare o riprodurre i miei disegni, ma da questi prenda avvio per porre un modello vivente nelle medesime posizioni suggerite, in analoghe condizioni di illuminazione, e per confrontare su di esso le mie annotazioni di carattere morfologico o di carattere tecnico del guazzo. E, magari, aggiunga molte altre sue personali considerazioni...



Giovanni Civaridi illustrazioni eseguite a guazzo e ad acquarello per alcune pubblicazioni italiane.

1 - Nelle mie intenzioni, questo libro dovrebbe essere il primo di una trilogia dedicata ad alcune delle tecniche pittoriche più idonee per dipingere il nudo e per rappresentare la figura umana: i successivi libri saranno dedicate a considerare l'olio e l'acrilico (tecniche 'umide') e il pastello e le matite colorate (tecniche 'secche').

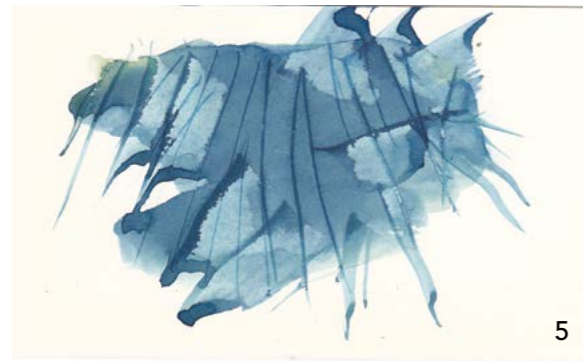
Acquarello



1



3



5



7



9



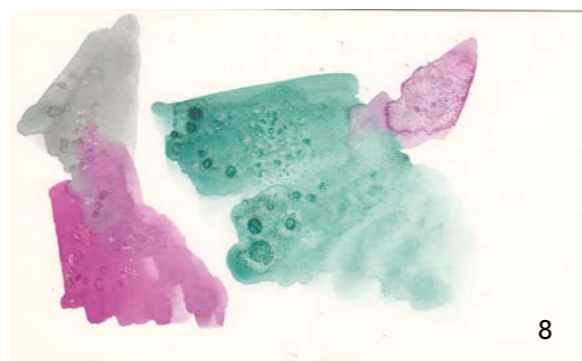
2



4



6



8

- 1 – Spruzzature e gocce di colore su stesura umida
- 2 – Contorni netti, contorni sfumati
- 3 – Sfumatura graduale di colori e tracce di grafite HB
- 4 – Stesure e mescolanze di colori umidi
- 5 – Incisioni e raschiature di colore umido
- 6 – Sovrapposizioni (velature) di colori umidi su colori asciutti
- 7 – Fusioni di colori umidi e asportazione o alleggerimento di colore con spugna o pennello bagnato
- 8 – Grani di sale su colore umido
- 9 – Velature: effetti di combinazione ottica di colori

Alcuni esempi di tecnica: effetti di stesura del colore

È interessante, talvolta, ingrandire otticamente alcuni particolari dei propri dipinti o di opere altrui, allo scopo di riuscire a vedere e analizzare alcuni effetti di stesura del colore. Tali effetti, quasi sempre sono voluti dall'artista, in alcuni casi sono inconsci e in altri casi sono del tutto casuali. È, quindi, importante trarre suggestioni ed esperienza da queste osservazioni. Alcuni dei lavori qui riprodotti sono stati scelti fra quelli dipinti a monocromo perché, con tale procedimento, appaiono più semplici ed evidenti le caratteristiche di pennellata o di modulazione tonale.

Guazzo



1 – Questo studio per una illustrazione è stato eseguito con i colori bianco e nero, al guazzo, e senza alcun disegno preliminare, sul retro di un cartone di tinta verdastro e di cm 36 x 51. Alcuni tratti sono stati aggiunti con la matita-carbone e con il pastello bianco.



2 – In questo particolare si vede in qual modo e in quale direzione ho dato le pennellate di grigio e di bianco per suggerire la struttura del volto maschile. Ho usato un pennello piatto, di pelo, lavorando 'di taglio' (cioè sul lato suo più sottile) e in senso verticale, creando i toni principali mediante una fitta serie di tratteggi paralleli.



3 – Il volto femminile (che occupa la porzione centrale del disegno e ne costituisce l'elemento predominante, di primo piano) è stato lavorato, invece, con un pennello rotondo di medie dimensioni, ma la serie di pennellate parallele in parte è orientata orizzontalmente e, in parte, con lieve inclinazione. Le forme del volto sono illuminate da una luce diffusa e sono appena suggerite dai pochi piani tonali i quali, sebbene semplificati, sono stati sviluppati elaborando, sul tono scuro di fondo, i toni via via più chiari.

FORMA E TONO

Prima il chiaroscuro, poi il colore.

I valori e le relazioni tonali

Se il *colore* corrisponde alla qualità propria di un pigmento o di una mescolanza di pigmenti, il *tono* si riferisce all'intensità luminosa di una mescolanza o di un singolo colore, la quale può essere più o meno chiara oppure più o meno scura. Ogni colore ha un suo tono proprio, una sua specifica tonalità (per esempio, il giallo limone è chiaro, la terra d'ombra bruciata è scura, etc.), ma questa intensità può essere variata anche dalla quantità di luce che lo illumina. In tal modo, si determinano le gradazioni tonali (il chiaroscuro) ed i relativi *valori tonali*. Questi si possono modulare aggiungendo o riducendo la luce di illuminazione oppure schiarendo o scurendo il pigmento cromatico: quando il colore viene schiarito acquista in luminosità, quando viene scurito acquista in intensità. La quantità di chiaro o di scuro di un



La *scala acromatica* è una gradazione di toni riferita al bianco e al nero, considerati come valori estremi, e alle sfumature di grigio che fra questi si possono comporre. La sfumatura può essere continua, graduale, oppure a sezioni contigue. Nell'illustrazione sono raffigurate tre scale tonali frequentemente usate in pittura (a nove, cinque e tre toni). Sono semplificate, ridotte, rispetto alla gamma reale (che è quasi impossibile e anche inutile rappresentare nella completa estensione), ma sono più che sufficienti per un efficace gioco di chiaroscuro. Quando si inizia un dipinto, è conveniente scegliere (in maniera arbitraria) la gamma dei valori tonali di riferimento che si intende rispettare. Considerata questa, uno dei modi più efficaci per dipingere correttamente i toni è quello di seguire una vecchia regola: per le aree illuminate non usare toni più scuri del grigio medio; per le parti in ombra non usare toni più chiari del grigio medio.

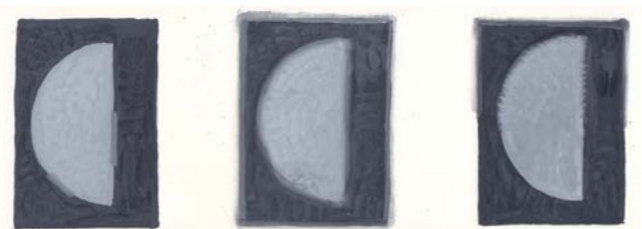


Effetti di contrasto (soggetto / sfondo). Il rapporto di contrasto fra il tono complessivo dello sfondo del dipinto e quello della figura è uno degli effetti messi in evidenza e studiati dalla psicologia della percezione visiva. In ciascuno di questi due schizzi la figura è stata dipinta con toni uguali, ma questi vengono percepiti come più chiari, se stagliati sul fondo di tono scuro, oppure più scuri, se dipinti sul fondo di tono chiaro. Di solito, nella pittura di carattere mimetico, si segue un tradizionale principio: chiaro contro scuro, scuro contro chiaro.

colore indica il livello del valore tonale e si giudica secondo una scala di gradazione dal bianco al nero, attraverso una serie di grigi intermedi (scala acromatica). Mediante la scala dei grigi, insomma, si giudica il tono, il quale si riferisce a quanto è chiara o a quanto è scura una superficie, una determinata area osservata. È importante allenarsi a vedere i colori in relazione alla loro tonalità (un antico espediente suggerisce di osservarli tenendo le palpebre appena socchiuse) ed esercitarsi nel realizzare accurati studi tonali (secondo la scala dei grigi) della figura umana perché i passaggi di chiaroscuro sulla pelle sono sottili, delicati, quasi impercettibili: è utile saper distinguere quelli veramente essenziali o utili per suggerire, in modo convincente, la consistenza volumetrica del corpo nudo. Per disegnare o dipingere, la capacità di osservazione, di saper *vedere*, è utile al pari della conoscenza delle tecniche grafiche e pittoriche.



Scala acromatica relativa al colore seppia. Il seppia sostituisce bene il nero, come stremo della gamma tonale, e ha una venatura più gradevole, più 'calda' rispetto al nero. Nel primo schema (a) sono posti, a sezioni separate, i due colori estremi puri (seppia e bianco) e il colore grigio ottenuto dalla loro mescolanza in parti eguali. Nel secondo schema (b) il colore seppia è stato schiarito, con gradualità continua, verso il bianco: nella sezione superiore aggiungendo il bianco; nella sezione inferiore diluendolo con la sola acqua, ottenendo un effetto assai simile a quello dell'acquarello.



I contorni della figura possono essere nitidamente profilati oppure in vario grado soffici e sfumati. In realtà, la linea di profilo non esiste realmente, in natura: l'effetto di separazione fra i colori o gli elementi della forma è dato dal contrapporsi di aree tonali di differente intensità. Nel guazzo, ma ancor più nell'acquarello, è agevole alternare nitidezza e sfumatura accostando i toni mentre sono ancora bagnati, oppure rendendoli tali con il lieve passaggio di un pennello inumidito.



a



b



c

La *chiave tonale* si riferisce alla relazione predominante fra i toni di una raffigurazione (pittorica o disegnativa): per esempio, i toni usati possono essere scelti, considerati in relazione alla scala acromatica e nel loro insieme, fra quelli più chiari, oppure fra quelli più scuri, oppure fra quelli intermedi. Nel primo caso (a) si definisce una chiave tonale *alta*; nel secondo (b) una chiave tonale *bassa*; e nel terzo (c) una chiave tonale *media*, in cui quasi tutti i toni sono rappresentati.



a



b

Il *contrasto tonale* (cioè la contrapposizione ottica dei toni di una composizione) è, in larga misura, correlato alla chiave tonale, ma non completamente. Per esempio, un contrasto medio può associarsi a una chiave media, ma un contrasto basso può corrispondere ad una chiave alta oppure, per la medesima ragione, a una chiave bassa. Infatti, nel contrasto *alto* (a) i toni sono situati ai due estremi della scala acromatica scelta; nel contrasto *basso* (b) i toni sono situati in posizione contigua, soprattutto nella porzione centrale o scura della scala.



Disegno preliminare (grafite HB)

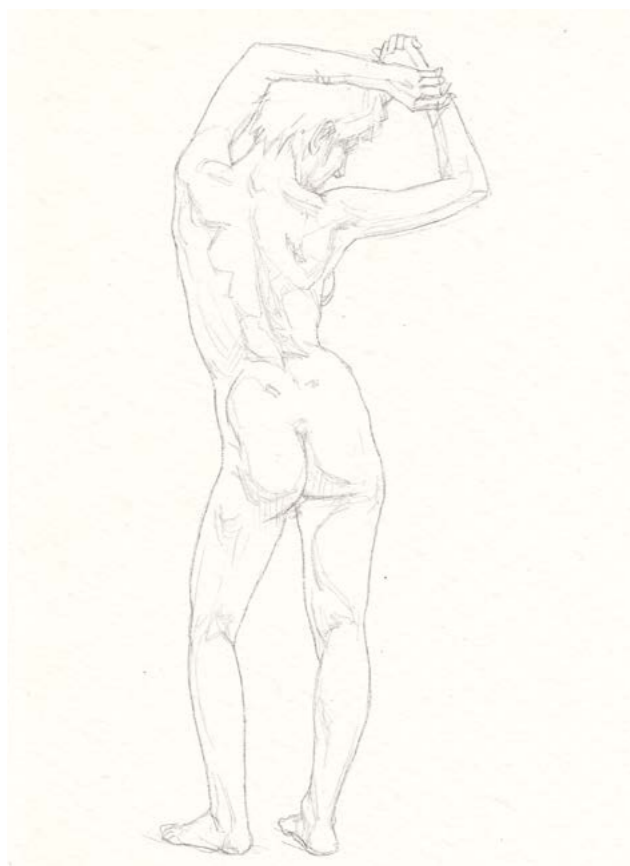


a

Quando il modello è illuminato da luce intensa e concentrata, si creano sul corpo ampie zone d'ombra le quali, però, sono in parte rischiarate dalla luce riflessa dall'ambiente. Questi toni vanno indicati fin dalle fasi iniziali del dipinto, scomponendoli in una serie di valori locali mediante la stesura di colore piuttosto diluito, fino alla definizione indicata nel particolare ingrandito (a)







Versione nella scala tonale acromatica del dipinto a pieni colori.



*