

Figure in azione

Giovanni
Civardi



Modelli per **DISEGNARE** con *griglia*



IL CASTELLO



2010

Giovanni Guglielmo Civardi è nato a Milano il 22 Luglio 1947. Laureato in Economia, ha successivamente frequentato la Facoltà di Medicina e la Scuola del Nudo dell'Accademia di Brera, dedicandosi al ritratto e alla scultura. Per oltre un decennio ha disegnato illustrazioni per giornali, riviste e per copertine di libri. Ha organizzato mostre personali di scultura e ha approfondito gli studi anatomici durante frequenti soggiorni in Francia e in Danimarca. Da molti anni conduce corsi di anatomia e di disegno della figura, condensando l'esperienza didattica in numerosi libri (pubblicati dalla Casa editrice Il Castello e più volte riediti). La maggioranza di essi è stata tradotta in varie lingue (inglese, francese, spagnola, russa, tedesca, giapponese, etc.). Del 2011 è il *Taccuino di Lourdes*, il più recente dei suoi appunti di viaggio. Attualmente vive e lavora a Milano e a Nizza. Dal 2014, alcuni suoi Taccuini di disegni dal vero e i disegni originali per molti suoi libri sono conservati presso il Fondo storico della Biblioteca dell'Accademia di Brera, Milano.

nemo dat quod non habet

Non farti trovare là dove gli altri ti cercano

Il canto non si insegna, si impara. Giuseppe Di Stefano

To know the essential details from unessential details is the study of all arts Frederic Remington

I disegni riprodotti in questo libro riguardano modelli consenzienti e sono, comunque, autorizzati dai responsabili familiari, che ringrazio vivamente. Ogni eventuale somiglianza con altre persone o con altri soggetti infantili è da ritenersi del tutto casuale. In ogni caso, appunto per motivi evidenti di riservatezza connessa all'identificazione, ho intenzionalmente alterato un poco i tratti facciali al fine di non raggiungere la fedele somiglianza fisionomica. G.C.

La riproduzione grafica dei disegni di questo libro è suggerita come esercizio tecnico e di apprendimento dell'attività artistica, ma è liberamente consentita, senza il permesso degli Editori, soltanto per scopi di studio individuale, per uso personale o per vendite di beneficenza.

© 2017 Il Castello srl

Via Milano 73/75 – 20010 Cornaredo (MI)

Tel. 02 99762433 – Fax 02 99762445

www.ilcastelloeditore.it – e-mail: info@ilcastelloeditore.it

Direzione generale: Luca Belloni

Direzione editoriale: Viviana Reverso

Tutti i diritti sono riservati. La riproduzione e l'utilizzo, anche parziale, di testi e modelli, sotto qualsiasi forma, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopiatura sostitutiva dell'acquisto del libro, è rigorosamente vietata. Ogni inadempienza e trasgressione saranno perseguite ai sensi di legge.

Revisione a cura della Redazione de Il Castello srl

Elaborazione testi a computer: Elena Turconi

Stampato da LEGO Spa, Lavis (TN)

Indice

Introduzione	pag. 3
Gli elementi della figura	4
Anatomia	6
Procedimenti di disegno	8
Schizzi della figura in movimento	16
La figura dinamica e in azione	18
Trovare ispirazione	78

Introduzione

Il corpo umano è fatto per il movimento, e il movimento della figura umana è detto azione. Ma vi è una sottile differenza di significato fra il termine 'movimento' e il termine 'azione' (o 'gesto'): *movimento* suggerisce una sfumatura che attiene, per così dire, al fattore muscolare, anatomico, mentre in *azione* è insito un aspetto di maggiore complessità, connesso ad un atto più decisamente volontario, intenzionale, finalizzato. Il movimento, inteso come atto del muoversi (con o senza spostamento del corpo intero) può avvenire anche in modo generico, automatico, senza una intenzione ben definita e, quindi, può manifestare oppure no una azione (anche parziale) specifica ed espressiva. Questa differenza di significati rende ragione, in parte, del criterio che ho seguito nello scegliere e proporre le 'azioni' ritratte in questo libro: esse sono svolte, in maggioranza, da modelli vestiti, o parzialmente vestiti, sorpresi o atteggiati in movimenti, atti e gesti che si possono cogliere con qualche facilità anche nella normale vita quotidiana.¹ Fino agli inizi del secolo XIX, cioè fino all'invenzione della fotografia, gli artisti potevano ritrarre la figura (umana o animale) in movimento soltanto ricorrendo a convenzioni rappresentative stabilite da canoni espressivi tradizionali, spesso poco corretti anatomicamente ma di grande efficacia evocativa. La rapidità del movimento e la fugacità delle osservazioni visive non consentivano una comprensione più approfondita, 'scientifica'. D'altra parte, se un essere umano si atteggiava in una posizione che 'simula' un movimento e tenta di mantenerla abbastanza a lungo per poterlo ritrarre in disegno, di solito si perde il vero carattere dinamico e si tramuta, piuttosto, in una rappresentazione poco efficace, alquanto inerte, dell'azione effettiva. Ne consegue che, ancor oggi, l'artista (pur se assistito dai più raffinati strumenti di registrazione fotografica, cinematografica o computerizzata) trova più espressive e di maggior pregio artistico l'osservazione diretta, attenta, ripetuta e selettiva di un'azione dinamica. Nei movimenti complicati, molto rapidi, impossibili da disegnare mentre il modello li compie, è preferibile che l'artista si concentri sullo svolgersi dell'azione e, solo dopo averla ben osservata, inizi col disegnarla, cogliendone soprattutto, e sinteticamente, il carattere e il senso di moto. L'analisi di un movimento, insomma, passa attraverso alcune fasi: 1 – l'*osservazione* (del variare della linea d'equilibrio, della direzione degli assi scheletrici del corpo e della ampiezza 'dinamica' di alcune sue parti, etc.); 2 – l'*individuazione* di alcune sequenze più interessanti e significative del movimento; 3 – la *scelta* del punto di vista e dei profili (di solito, quelli laterali) che offrono, nel disegno, la soluzione più efficace.

La fotografia, comunque e in modo ormai insostituibile, assiste tutte questi fasi di esame e le registra con incredibile validità (e, anzi, ha anche suggerito qualche espediente subito assimilato nella raffigurazione disegnata quali, per esempio, la sfocatura della parti corporee che si spostano più rapidamente rispetto al tronco). Ma non si deve dipendere passivamente da essa, senza un'analisi critica e selettiva: talvolta, è più efficace omettere o accentuare molti dei dettagli oppure combinare gli effetti formali desunti da diverse immagini e da rapidi schizzi dal vivo, integrandoli con sensibilità, senso di sintesi e fantasia.

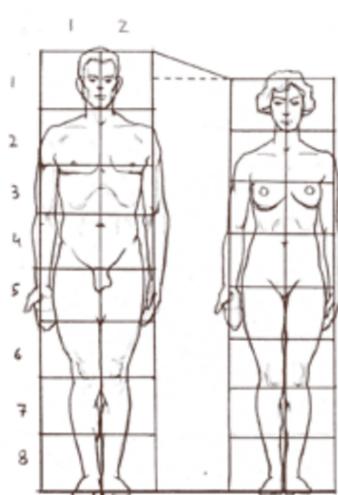


¹ L'analisi puramente 'anatomica' delle variazioni osteo-articolari e muscolari del movimento corporeo (scientificamente esaminate anche negli esiti sulle forme esterne) è argomento diverso e sarà (spero) l'oggetto di studio di un mio prossimo libro. La bibliografia esistente è molto estesa, per esempio: K. Tittel, *Beschreibende und Funktionelle Anatomie des Menschen*, Gustav Fischer Verlag, Jena, 1978 (ed. it. Edi-Ermes, Milano, 1980).

Gli elementi descrittivi della figura

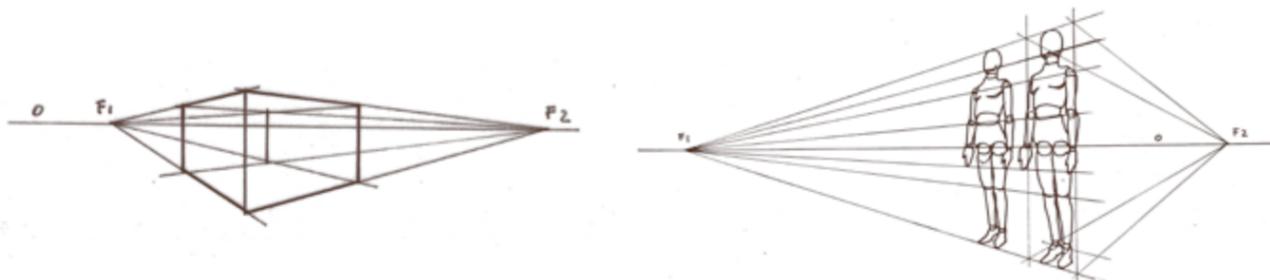
Per raffigurare in modo realistico e convincente il corpo umano, è utile considerare alcuni elementi connessi alla descrizione delle sue forme, del suo volume o della sua collocazione nello spazio ambientale. Questi elementi (che sono, per esempio, le proporzioni, la prospettiva, l'equilibrio, la struttura, etc.) possono essere anche alterati in conformità allo stile, alla percezione visiva ed ai fini espressivi dell'artista ma, poiché sono in larga misura determinati da ragioni anatomiche o di fisica, non dovrebbero essere trascurati o modificati oltre il loro limite di plausibilità biologica.

LE PROPORZIONI



I singoli settori in cui può essere, per convenzione, scomposta la forma umana (testa, tronco, arti, etc.) stanno in un rapporto normalmente costante sia fra loro, sia in relazione con l'intera figura. Per esempio, se si applica l'altezza della testa quale unità di misura, l'altezza complessiva del corpo eretto (statura) corrisponde in media a circa otto unità ('teste') ed è di conseguenza agevole individuare la collocazione di tutti gli altri settori corporei. Le proporzioni sono valutabili con facilità quando la figura è in posizione eretta e quasi statica, ma rimangono valide (sebbene, in apparenza, sembrano assai modificate) anche quando la figura è in deciso e complesso movimento o quando è in forte scorcio.

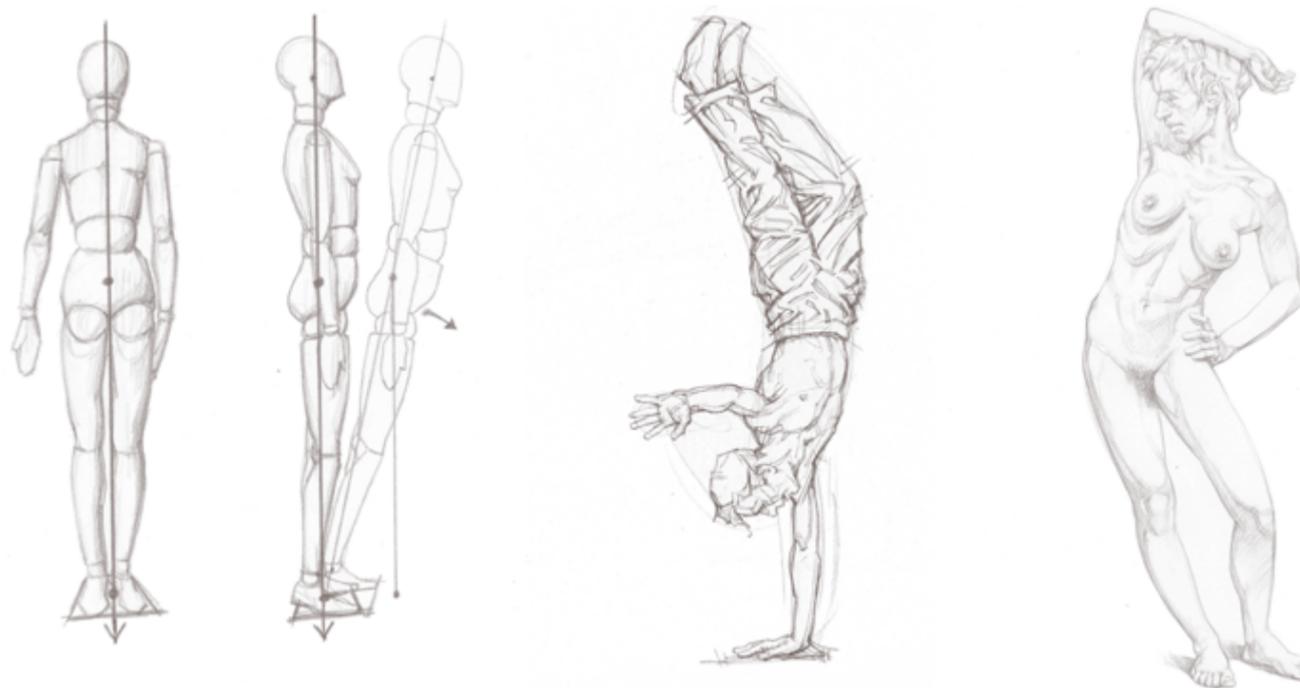
LA PROSPETTIVA E LO SCORCIO



Il corpo umano, come tutti gli oggetti tridimensionali, si situa nello spazio e in un ambiente. La prospettiva lineare obliqua è utile sia per collocarlo in giusta relazione con altre figure o con altri elementi circostanti, sia per valutare lo scorcio delle singole parti del corpo, anche le più minute (quali, per esempio, quelle della testa), sia per delineare l'estensione e la direzione delle ombre proiettate. La prospettiva lineare obliqua prevede che l'oggetto (la figura) sia posto in relazione con l'orizzonte (sempre al livello dell'occhio dell'osservatore) e con due punti di fuga variamente distanziati sull'orizzonte, ai quali in apparenza convergono le immaginarie linee oblique tangenti il corpo.

L'EQUILIBRIO

La forza di gravità regola la postura del corpo e l'aspetto delle sue forme: quando la linea di gravità, tracciata verticalmente dal baricentro della figura eretta (situato nel bacino, circa a livello dell'osso sacro) al suolo, cade all'interno dell'area descritta dal contorno dei piedi e dalla superficie interposta, la figura è in equilibrio. Così accade anche nelle posizioni statiche (sedute, reclinate, etc.) con ampia base di appoggio e in quelle di moderato movimento. Se il movimento è ampio e vigoroso o 'di spostamento', come nella locomozione, si verifica una dislocazione del baricentro e una sequenza alternata di perdita e di recupero dell'equilibrio.



LA GEOMETRIZZAZIONE E LA STRUTTURA

Le forme corporee sono alquanto complesse ma, in una prima approssimazione, possono essere interpretate nell'analogia di ciascuna con alcune figure geometriche piane (cerchio, triangolo, etc.) e, soprattutto, solide (sfera, cono, cubo, cilindro, etc.). Questa semplificazione geometrica conduce ad un più agevole e corretto esame della struttura biologica e consente di meglio raccordare fra loro le varie parti del corpo, valutandone l'asse di orientamento, il volume, le proporzioni, i raccordi articolari, gli effetti di chiaroscuro, etc. È un procedimento di visualizzazione assai utile anche quando, disegnando una figura statica o dinamica, si procede 'di immaginazione', cioè senza la diretta osservazione di un modello in posa. Nella pratica tradizionale, il processo era (ed è) agevolato dall'uso di un 'manichino' articolato, adatto sia simulare le forme anatomiche e gli atteggiamenti, sia per apporvi panneggi o vestiti (vedi pag. 11).



Galleria: la figura dinamica e in azione

La **figura statica**, nuda o vestita (vedi pag. 46), non significa una figura inerte. Anzi, rilassamento equilibrio o distribuzione del peso corporeo possono esprimere con efficacia tensioni ed emozioni a seconda della posizione che la figura può esprimere. Le 'pose' più comuni e 'plasticamente interessanti' rientrano in alcune categorie in ciascuna delle quali la varietà di postura è assai ricca. Per esempio:

la figura *eretta*, in cui il peso del corpo può essere ripartito su ambedue le gambe oppure concentrato su una sola (contrapposto).
la figura *seduta*, in cui il peso corporeo è trasferito dalle gambe e dai piedi alle cosce e alle natiche, inducendo una curvatura regolare della colonna vertebrale.

la figura *inginocchiata o accosciata*, in cui sono poste a contatto del suolo o di un altro supporto una o entrambe le ginocchia, producendo anche torsioni o tensioni del tronco.

la figura *distesa o reclinata*, che è fortemente statica, sviluppata orizzontalmente, ampiamente adagiata sul supporto e con effetti di scorcio su alcune parti del corpo.

La **figura in azione**, in movimento o anche soltanto in 'tensione', già lo si è rilevato, richiede una attenta osservazione preliminare dell'intera azione e, poi, una annotazione rapida delle sue caratteristiche peculiari. Quasi sempre, gli schizzi ripresi dal vivo servono soltanto come tracce dalle quali sviluppare un disegno più complesso e coerente, sebbene (forse) molto meno spontaneo. Le fasi in cui si sviluppa l'osservazione oppure l'immaginazione si concentrano in tre fasi principali: Fase 1 – schema di 'flusso', di orientamento nello spazio del 'gesto': Fase 2 – disegno 'gestuale' teso a cogliere l'attitudine del corpo, fissare i punti di snodo articolare fondamentali, cogliere la dimensione complessiva, etc.; Fase 3 (e successive) – precisazione della forma della struttura, dei piani, dei valori tonali, di alcuni dettagli, etc.

Qualche avvertenza. Nel disegno di figura in movimento e azione le fasi di disegno cambiano rispetto a quelle usuali per le pose statiche e prolungate. Queste consentono tempi di osservazione e di esecuzione più lunghi. nell'azione l'approccio è simile a quello dello schizzo, eseguito molto rapidamente e in modo sommario, teso a cogliere il senso del 'gesto' e dell'adattamento corporeo, trascurando i particolari minuti, etc. Dipende, poi, se si disegna direttamente dal vero o da riprese filmiche oppure da fotografia (statica) oppure da immaginazione, etc. Anche gli strumenti e lo stile tecnico devono adeguarsi alla rapidità di esecuzione e al fluire del gesto. Naturalmente, da uno schizzo di riferimento si può elaborare un disegno più accurato e controllato, conservando le caratteristiche e la sensibilità iniziale). Nelle pagine seguenti della 'Galleria', quindi, accanto al disegno più elaborato ('finito', per così dire, avvalendomi anche dell'immagine fotografica di riferimento), ho riprodotto qualche veloce e sintetico studio di prima approssimazione (di solito, tratto direttamente dal vero) e la sequenza dei principali passaggi esecutivi.



Fase 1: linee di 'flusso'



Fase 2: struttura e proporzioni

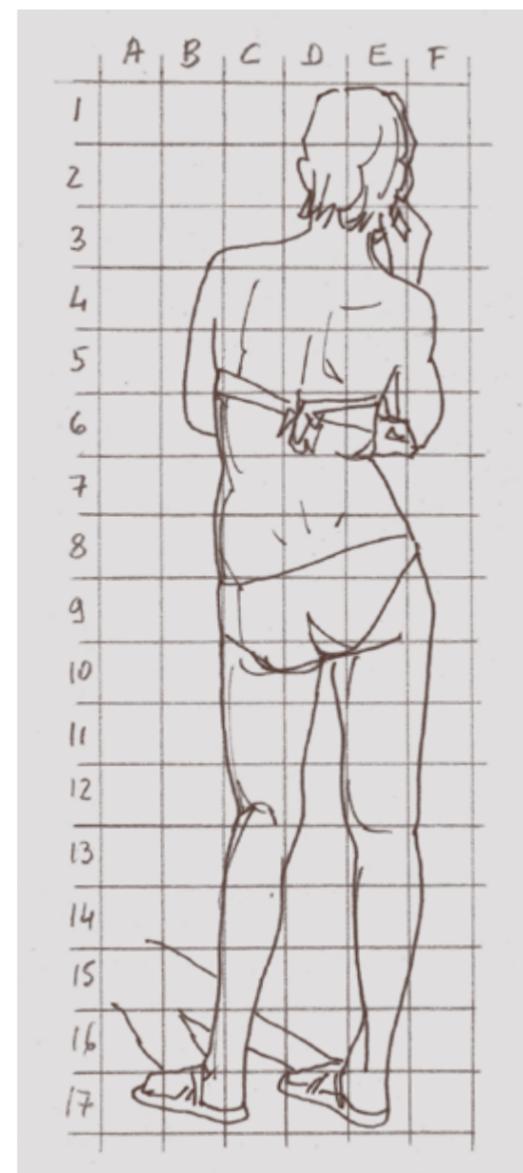


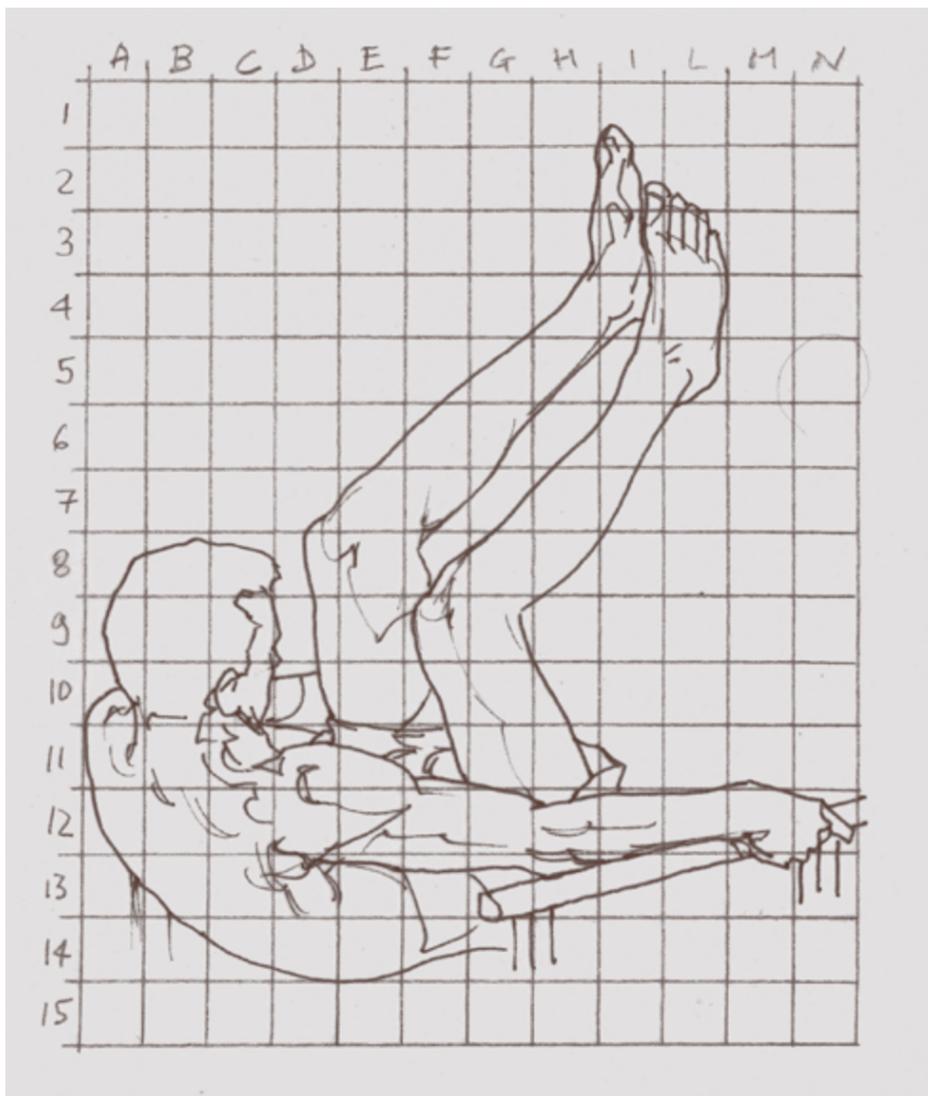
Fase 3: accenti tonali

Qualche considerazione sul come usare questo libro. I disegni riprodotti in questa sezione (da pag. 19 a pag. 77) sono stati intesi come spunti ed elementi di esercitazione al fine di riuscire a ben osservare e studiare le proporzioni e le forme della figura (nuda o vestita) sia in pose statiche, sia in azione o in movimento. Lo stile grafico che ho adottato nell'eseguirli è alquanto 'neutro' per così dire: prevede un chiaroscuro con passaggi morbidi, con sfumature di 'grana fine', tenui e vaporose, e rispecchia l'intenzione di fornire gli elementi obiettivi di ciascuna figura, lasciando al disegnatore che la vuole riprodurre la scelta di partire da questi dati ed elaborare la sua propria interpretazione grafica, secondo gli stili e le tecniche che ritiene più idonee o più consone alla sua propria sensibilità estetica. Ciascuna figura è accompagnata da un veloce studio preliminare dei toni principali e delle loro relazioni: questi, sono disegni eseguiti in breve tempo, con grafite molto tenera e in uno stile molto più libero (quasi da bozzetto o appunto visivo) di quello che ho poi applicato al disegno più elaborato e meditato. Le fasi esecutive indicano, piuttosto che delle tappe di svolgimento effettivo, soprattutto dei 'passi di riflessione' sugli aspetti di percezione di alcune caratteristiche di forma e di struttura della figura: nello studio di una posa dal vivo o da immaginazione, il tempo disponibile permette una serie di osservazioni o di sviluppi più ampia e ponderata, attraverso fasi esecutive più meditate, per così dire (vedi pag 9), mentre nello studio di una azione i tempi sono veloci e l'attenzione è concentrata in fasi più sintetiche, essenziali, rapide dalle quali, dopo, può comunque scaturire un disegno più accurato. .

La 'griglia' viene, di solito, tracciata sull'immagine di riferimento che si vuole riprodurre, ma ho preferito usare la carta da lucido e ricalcare su di essa solo i tratti corporei più sintetici, sufficienti per iniziare l'elaborazione successiva.

Nota di tecnica e di procedimento. Sebbene sia stato scelto il colore bruno seppia per la stampa, la maggioranza dei disegni più elaborati riprodotti in queste sezioni del libro sono stati eseguiti a grafite (HB e B) su carta (cm 21 x 28), quindi in bianco e nero. Gli studi tonali che accompagnano quasi ogni figura, invece, sono stati eseguiti a grafite più morbida (4B e 6B) su carta (cm 15 x 21). Il colore seppia, al pari di quello di sanguigna, attenua molto i contrasti tonali del disegno ma, fin dal Rinascimento e per la sua sfumatura delicata e 'calda', è sempre stato privilegiato dagli artisti per gli studi di figura e di nudo. La griglia proposta per ciascuna figura può servire come guida iniziale per riprodurre (dopo averla tracciata anche sulla superficie di disegno, nelle dimensioni volute) i contorni fondamentali del corpo, nudo o vestito. Dopo quella di indicazione sommaria delle dimensioni complessive, le fasi successive di elaborazione riguardano il controllo delle proporzioni, l'individuazione dei 'piani' costruttivi e la modulazione dei toni di chiaroscuro.





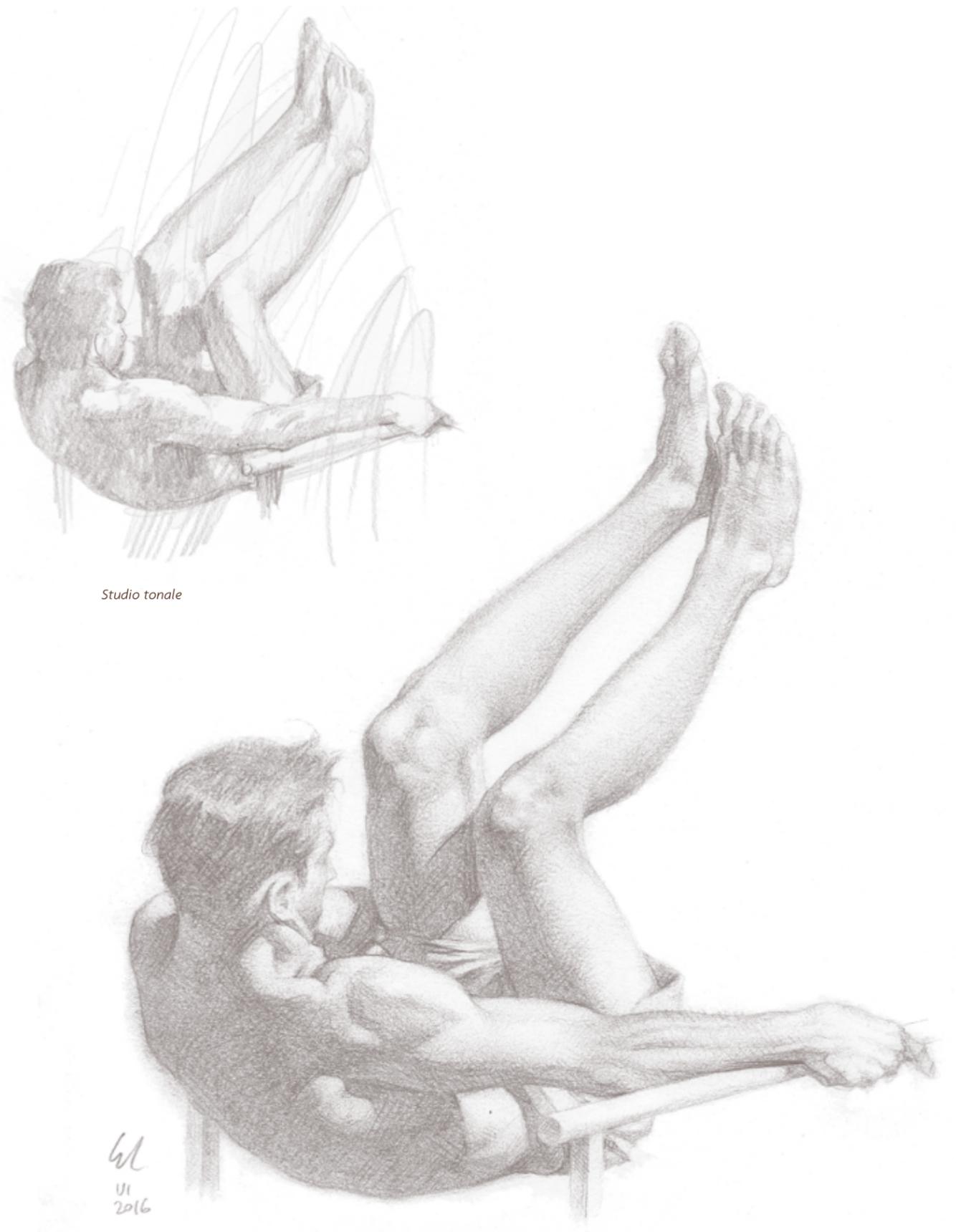
Fase 1: linee di 'flusso'



Fase 2: struttura e proporzioni



Fase 3: accenti tonali



Studio tonale