

LE FORME COMPLESSE: Dallo Schizzo alla Sintesi Visiva

a cura di Riccardo Martinelli

Il Passo Verso l'Applicazione: L'Interazione tra le Forme

1. Dallo Studio del Singolo Oggetto alla Composizione

Dopo aver preso confidenza con gli strumenti fondamentali — la scelta e l'affilatura delle matite, l'uso (o non uso) delle gomme e la postura corretta — e dopo aver affrontato i primi studi tonali e l'esercizio della mela, è il momento di fare un passo avanti.

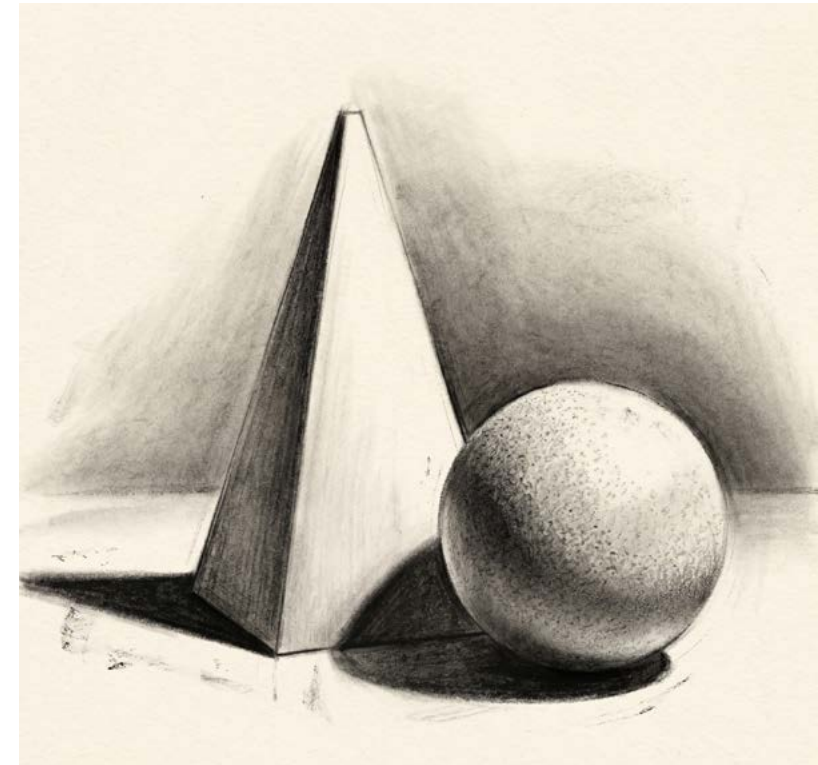
La nuova sfida non consiste più nel ritrarre un singolo oggetto isolato, ma nell'imparare a gestire l'interazione tra più elementi nello spazio e la loro struttura complessiva.

Passiamo dal disegno analitico di un unico soggetto alla comprensione di una vera e propria scena.

2. I Solidi Geometrici: I Modelli Ideali della Realtà

Per affrontare questa fase, partiremo dallo studio di composizioni formate da oggetti semplici e dalle forme il più possibile pure: cubi, sfere, parallelepipedi, piramidi e coni.

Queste figure sono modelli ideali perché educano l'occhio alla sintesi, semplificando la complessità del mondo reale. L'ideale è lavorare con solidi geometrici bianchi o monocromatici: l'assenza di colore e di variazioni locali rende i toni immediatamente identificabili, facilitando la lettura delle ombre e della direzione della luce. In questa fase lasceremo temporaneamente da parte le regole matematiche della prospettiva, che affronteremo in seguito, per concentrarci esclusivamente sull'osservazione pura dei volumi e dei loro rapporti dimensionali.



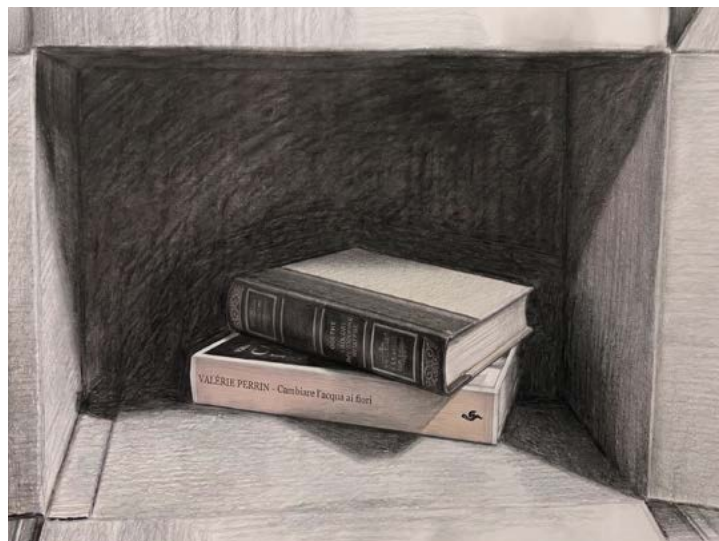
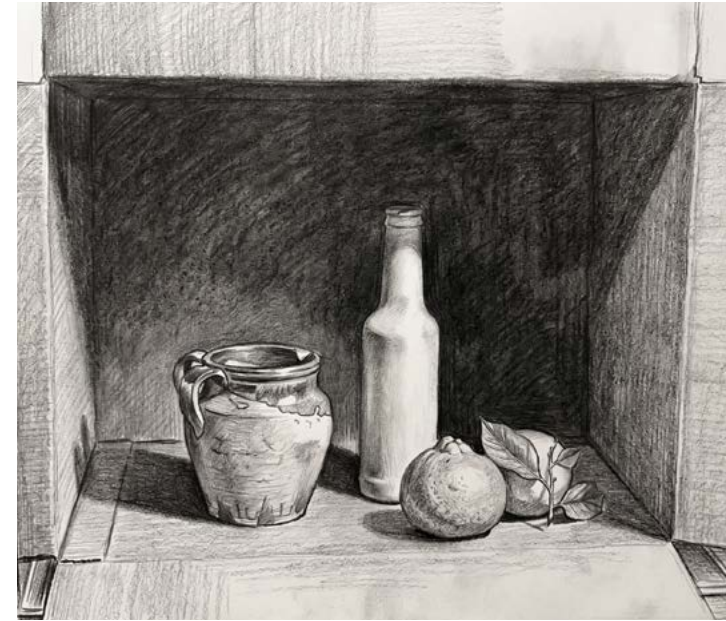
3. Allestire il “Teatrino”: Trovare i Soggetti a Casa

Se non si dispone di solidi geometrici artificiali o prefabbricati, la nostra casa può essere un’ottima fonte di sostituti.

Vanno benissimo, **barattoli** (non troppo lucidi o trasparenti), **tazze**, **libri** (privi di sovracopertine grafiche), semplici **vasetti** in terracotta o **scatoline** di cartone monocolori. L’importante è selezionare oggetti privi di scritte, etichette o decorazioni vistose, affinché i dettagli superficiali non distraggano l’occhio dalla struttura essenziale del volume.

Una volta trovati gli oggetti, il consiglio è di **isolarli** dall’ambiente circostante per creare un piccolo set protetto.

Potete posizionare la composizione vicino a una parete neutra che faccia da sfondo o, ancora meglio, **utilizzare una grande scatola** di cartone aperta su un lato.



Questa scatola funzionerà come un **piccolo teatrino** d’ombre, dove lo spazio interno diventa la scena e gli oggetti gli attori.

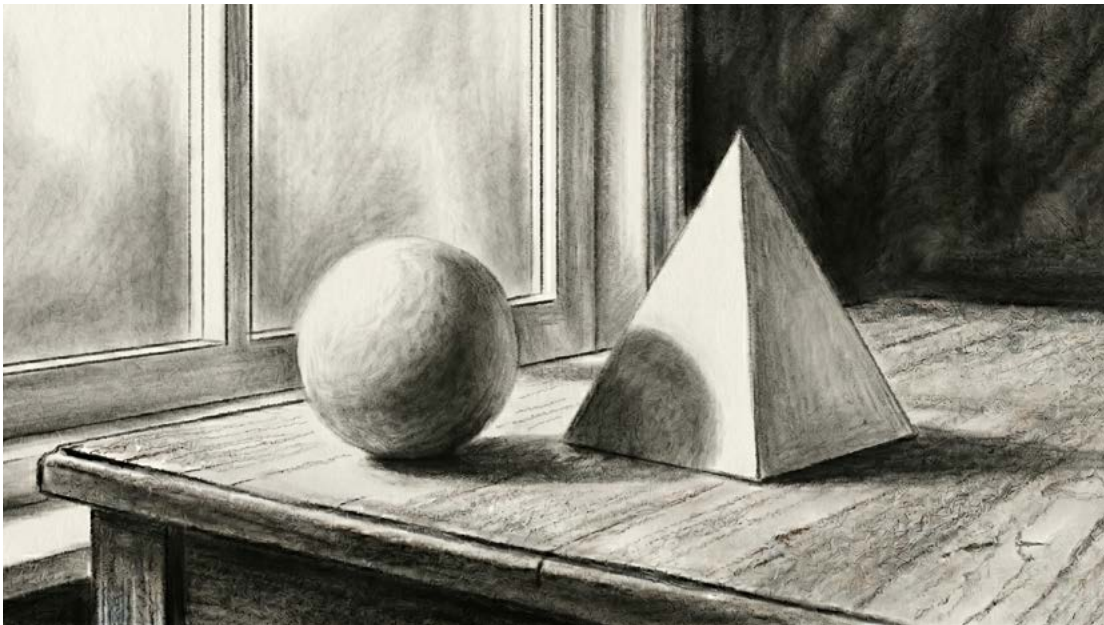
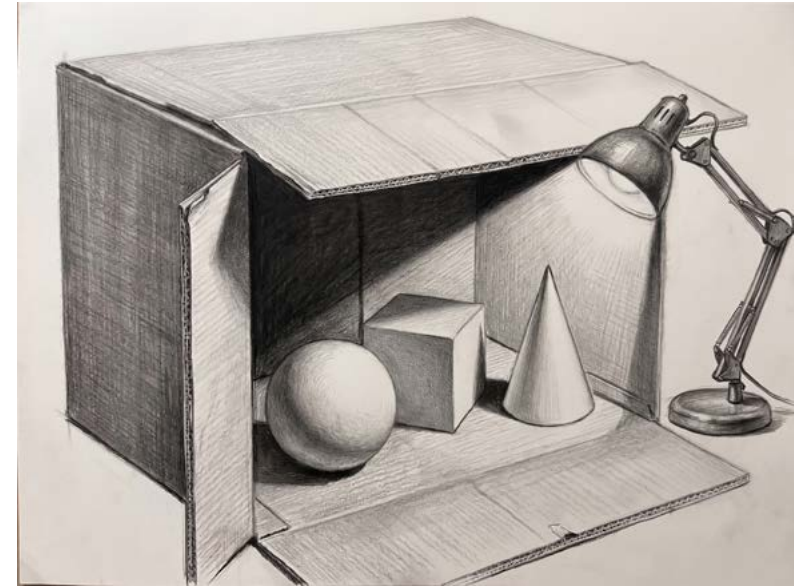
ILLUMINAZIONE: Se possibile evitate di avere troppe luci che illuminano gli oggetti, sconsiglio di lavorare con un lampadario centrale. Meglio una lampada da scrivania o un’abat-jour che possa essere puntata e direzionata sulla composizione.

Nota pratica: Una volta trovato l’equilibrio visivo nel vostro teatrino, evitate assolutamente di spostare gli oggetti o la lampada fino alla fine del disegno: anche un minimo millimetro di variazione cambierebbe l’intera struttura delle ombre.

4. La Regia della Luce e l'Ombra Proiettata

In questo teatrino, l'illuminazione gioca un ruolo cruciale per la nostra capacità di osservazione. Per imparare a vedere i volumi, dobbiamo limitare le fonti e le direzioni della luce. Più luci che illuminano significano più ombre proiettate e portate che vi confondono le idee; **un'unica luce produce ombre più leggibili**, soprattutto per un occhio ancora inesperto.

La situazione ideale prevede un'unica luce direzionale che colpisca la composizione lateralmente e leggermente dall'alto. Questa inclinazione netta fa sì che ogni oggetto generi un'unica ombra proiettata ben definita. Al contrario, la presenza di troppe luci nella stanza creerebbe ombre multiple e incrociate, confondendo la percezione della forma.



In una composizione a più elementi, la luce non definisce solo il volume del singolo oggetto, ma fa sì che un solido proietti la propria ombra su quello adiacente (ad esempio, l'ombra della sfera che si modella sulla superficie della piramide), creando un dialogo visivo continuo tra le forme.

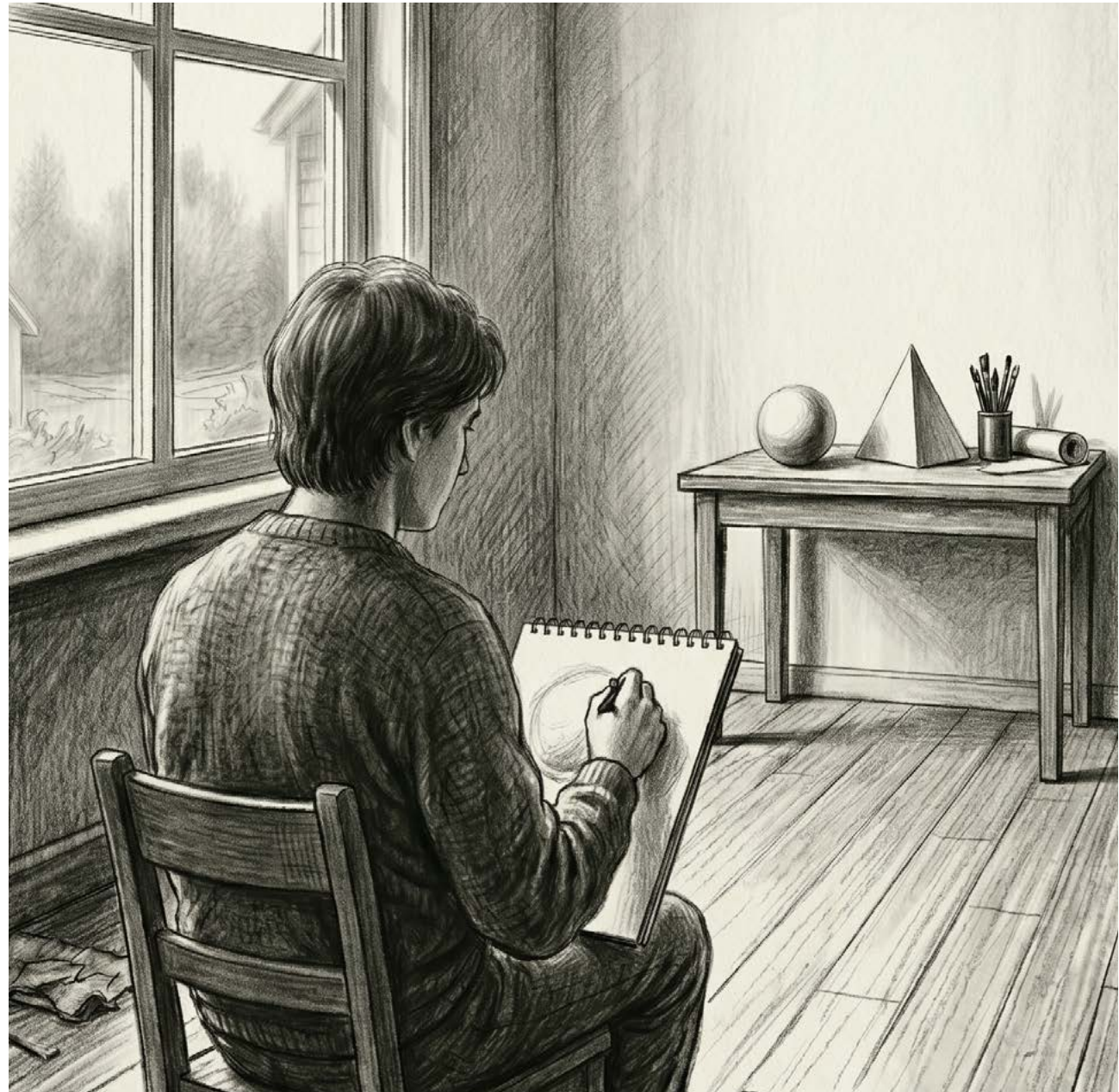
L'ideale sarebbe disporre di una **lampada da lettura** o **da scrivania orientabile** (come quelle a giraffa) puntata sul set e una luce morbida sul proprio foglio di lavoro. Se questo non è possibile in casa, si può sfruttare efficacemente **la luce naturale proveniente da una finestra laterale**, avendo cura di evitare le luci centrali e diffuse (come i classici lampadari da soffitto).

5. La Costanza dello Sguardo: La Posizione del Disegnatore

Oltre a mantenere immobili gli oggetti e le luci, c'è un ultimo fattore cruciale da considerare: la vostra stessa posizione. Quando si disegna dal vero, cambiare punto di vista — anche solo di pochi centimetri — modifica radicalmente le distanze reciproche tra gli oggetti, gli scorci, le linee e le sovrapposizioni di ciò che state osservando.

Ovviamente non si pretende un'immobilità assoluta da manichino, ma il consiglio fondamentale è quello di appuntarsi mentalmente la propria posizione sulla sedia, nella stanza e in relazione con la composizione che state disegnando.

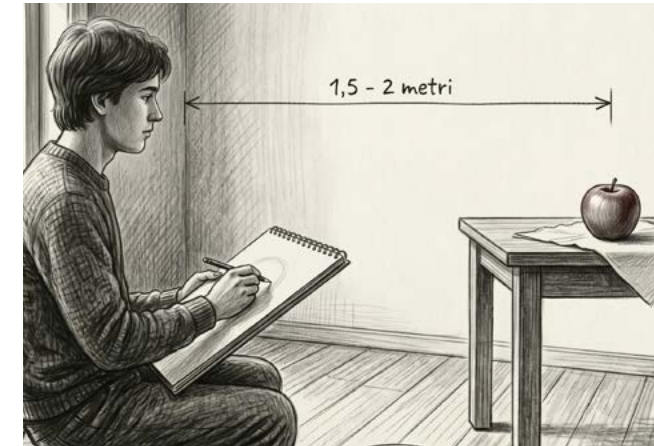
Ogni volta che sollevate lo sguardo per osservare il set dopo aver tracciato un segno sul foglio, assicuratevi di essere tornati esattamente nello stesso punto visivo da cui avete iniziato. In caso contrario, rischierete di inseguire una prospettiva in continuo mutamento, compromettendo le proporzioni del disegno.



DISTANZA DAL SOGGETTO

La distanza ideale per disegnare dal vero una composizione o una natura morta è di circa 1,5 - 2 metri dal soggetto. È possibile scendere a circa 1 metro soltanto se si desidera realizzare uno studio molto dettagliato di un singolo oggetto di dimensioni ridotte, come ad esempio una mela.

Questa misura (1,5 - 2 metri) è **strategica**: consente infatti di “inquadrare” gli oggetti nella loro interezza con un solo colpo d’occhio, senza dover muovere continuamente la testa, offrendo così una visione d’insieme equilibrata e naturale. Come già sottolineato, l’aspetto in assoluto più importante è mantenere una distanza fissa per tutta la fase iniziale del lavoro.



COME POSIZIONARSI E PERCHÉ

- **Visione d’insieme:** Posizionandosi a circa 1,5-2 metri, l’occhio percepisce l’oggetto o la composizione come un’unità completa. Se ci si posiziona troppo vicino (es. a 30 o 50 cm), si è costretti a muovere gli occhi o il collo per ispezionare i bordi della scena. Questa scansione visiva “a pezzi” falsifica inevitabilmente le proporzioni e distorce la prospettiva.
- **Profondità e nitidezza:** Mantenere la giusta lontananza garantisce una corretta percezione della profondità (grazie alla visione binoculare) e permette di valutare molto più accuratamente i grandi blocchi di luce e le zone d’ombra, senza farsi distrarre prematuramente dai micro-dettagli della superficie.
- **Distanza costante:** Scegli una posizione e metti comodo (su una sedia o in piedi davanti al cavalletto). Quando inizi a prendere i riferimenti per le misure e le proporzioni, fai in modo di non alterare questa postura. Spostarsi anche solo di pochi centimetri in avanti, indietro o di lato cambia radicalmente l’angolo di visuale e gli allineamenti tra gli oggetti, rendendo impossibile completare la struttura del disegno in modo coerente.
- **Gli spostamenti “utili”:** C’è un’eccezione fondamentale alla regola della staticità. Una volta impostata saldamente la struttura geometrica del disegno (anche solo schizzata in modo sommario) e verificata la correttezza delle proporzioni, muoversi diventa un grande vantaggio. Arretrare dal cavalletto o alzarsi dal piano di lavoro per osservare il foglio da lontano è utilissimo per “rinfrescare” lo sguardo, risvegliare l’attenzione e notare eventuali disarmonie o sbilanciamenti tonali ai quali l’occhio si era ormai assuefatto.



L'INQUADRATURA STRATEGICA: IL MIRINO IN AZIONE

1. Isolare la Realtà con le Mani

Prima ancora di toccare la matita, il nostro compito è decidere cosa includere nel foglio e cosa lasciare fuori. Per educare l'occhio a questo fondamentale “taglio fotografico”, il metodo più immediato, istintivo e sempre a nostra disposizione è utilizzare **le mani**.

Incrociando i pollici e gli indici possiamo creare una **cornice rettangolare mobile davanti agli occhi**. Questo semplice stratagemma ci permette di esplorare rapidamente la scena, muovendoci nello spazio per testare diverse inquadrature e compiere scelte compositive cruciali:

- **Definire i confini:** Decidere dove tagliare il campo visivo ed eliminare le distrazioni circostanti.
- **Gestire gli spazi bianchi:** Stabilire quanta “aria” lasciare sopra al soggetto o alla composizione e quali margini mantenere sui lati.
- **Dare stabilità:** Capire quanto e come “appoggiare” visivamente il soggetto rispetto al margine inferiore del nostro futuro foglio.
- **Valutare i pesi:** Analizzare fin da subito l'equilibrio visivo e le relazioni di spazio tra i vari oggetti.

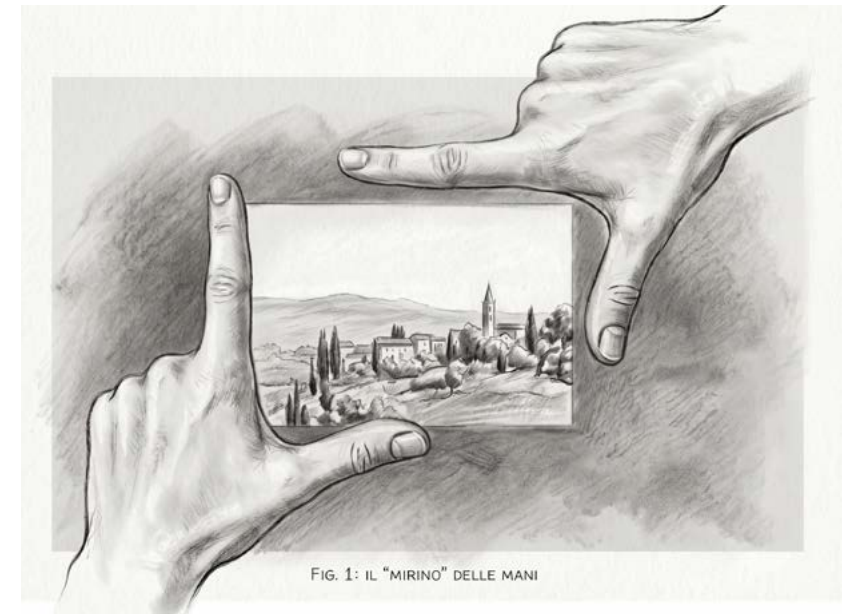


FIG. 1: IL “MIRINO” DELLE MANI

Si tratta di una fase di esplorazione dinamica e flessibile: solo dopo aver trovato l'inquadratura che ci soddisfa visivamente, passeremo a confermarla e a iniziare la costruzione del disegno sul foglio con la matita.

2. Il Mirino di Cartoncino: Uno Strumento di Precisione

Con l'esperienza, l'artista abituato a lavorare dal vero riesce a inquadrare mentalmente il soggetto senza l'aiuto di un "mirino", o al massimo limitandosi a usare le mani. Tuttavia, quando ci si avvicina per le prime volte al disegno dal vero, è di grande aiuto realizzare un **mirino di cartoncino** simile a un passe-partout.

Questo strumento è fondamentale per stabilire **l'inquadratura** iniziale e mantenerla costante per tutta la durata del lavoro. Il suo scopo principale è **isolare** visivamente i soggetti, creando un confine netto che simula i bordi del nostro foglio di carta. Se, inoltre, incolliamo all'interno del mirino un foglio di acetato trasparente e ci tracciamo sopra delle diagonali, questo ci aiuterà a individuare più facilmente il **centro della composizione** e i suoi volumi principali.

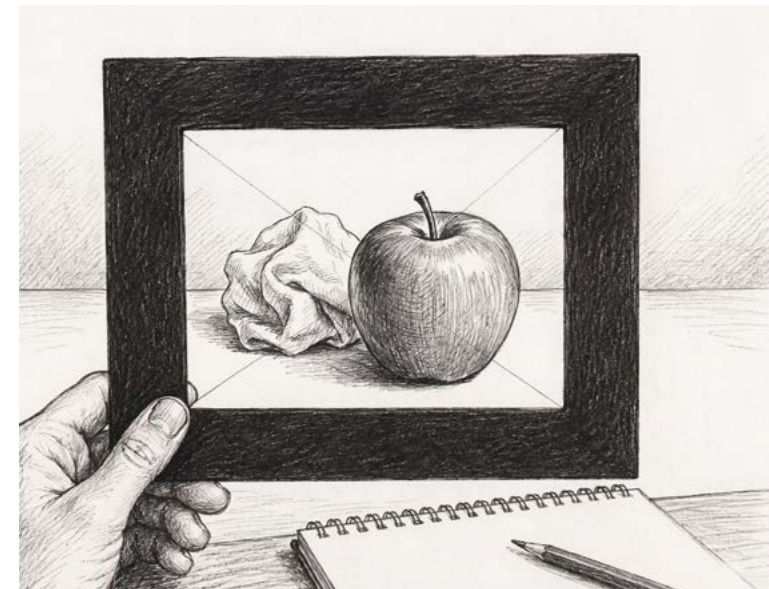
Capire qual è il centro della **figura geometrica generale**, in cui andare poi a inscrivere le forme secondarie, fornisce all'allievo una grande sicurezza: un punto di partenza chiaro, un vero e proprio appiglio visivo da cui sviluppare tutto il disegno.

3. Guida Pratica: Come Costruire il Proprio Mirino

Costruire questo strumento è molto semplice ed è anche un ottimo esercizio di manualità. Ecco le istruzioni passo-passo per costruirne uno tutto vostro:

MATERIALI NECESSARI:

- 1 foglio A4 di cartoncino nero o grigio (spessore tipo Bristol)
- Righello o squadre,
- Forbici/taglierino
- Colla (tipo Vinavil)
- (Opzionale per griglia/diagonali): Un ritaglio di acetato trasparente + pennarello indelebile a punta fine, OPPURE del filo da cucito (nero o colorato).



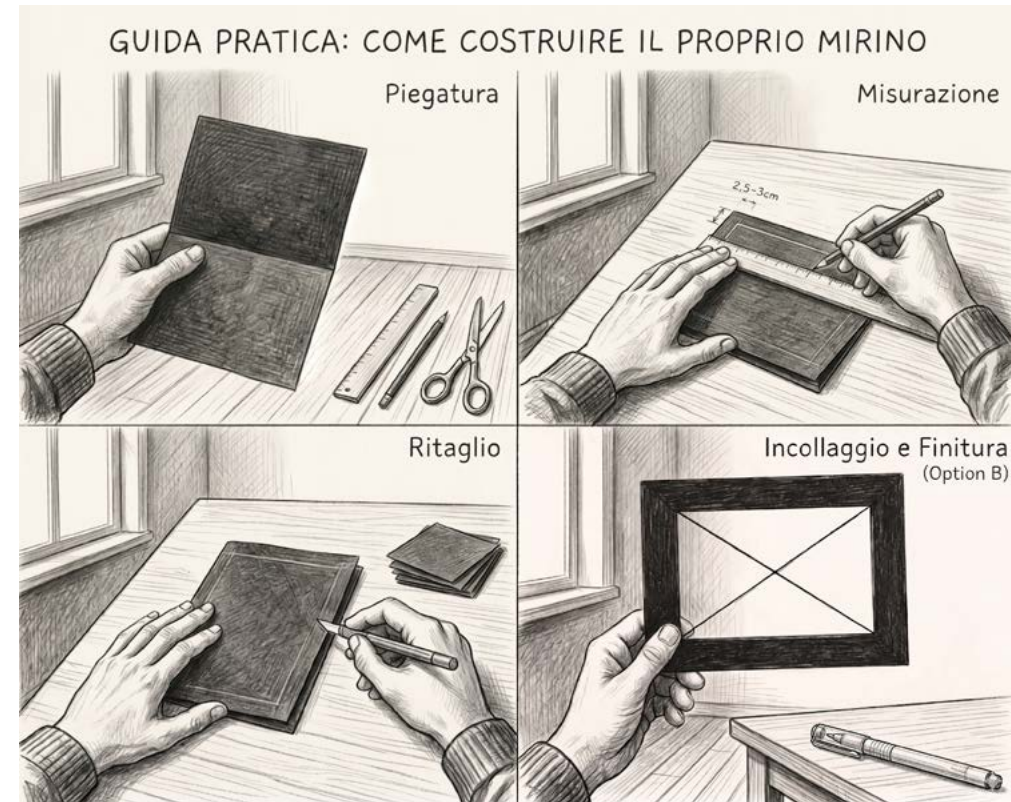
Come procedere (Mirino base):

1. Piegatura: Piegare il cartoncino A4 a metà (a libro), in modo da ottenere un formato A5 (circa 21x15 cm). Questa dimensione è ideale perché non vi costringerà a tenerlo troppo lontano dall'occhio.

2. Misurazione: Aprite il foglio. Con il righello, tracciate un bordo interno di 2,5 - 3 cm su entrambe le metà (come per creare un passe-partout per un piccolo disegno).

3. Ritaglio: Ritagliate la finestra interna, assicurandovi che le due aperture combacino perfettamente quando richiudete il foglio. La finestra dovrebbe misurare circa 10-12 cm di larghezza (in proporzione al foglio da disegno che utilizzerete).

4. Incollaggio: Se volete un mirino semplice e vuoto, potete incollare e pressare le due metà.



Per un mirino più preciso (con diagonali o griglia):

Prima di incollare le due metà del cartoncino, scegliete una di queste due alternative per creare le linee guida:

Opzione A (Acetato): Ritagliate un pezzo di acetato poco più grande della finestra e incollatelo all'interno, tra i due cartoncini. Fate asciugare bene la colla, poi tracciate le diagonali (o una griglia di 9 riquadri) sull'acetato con il pennarello indelebile.

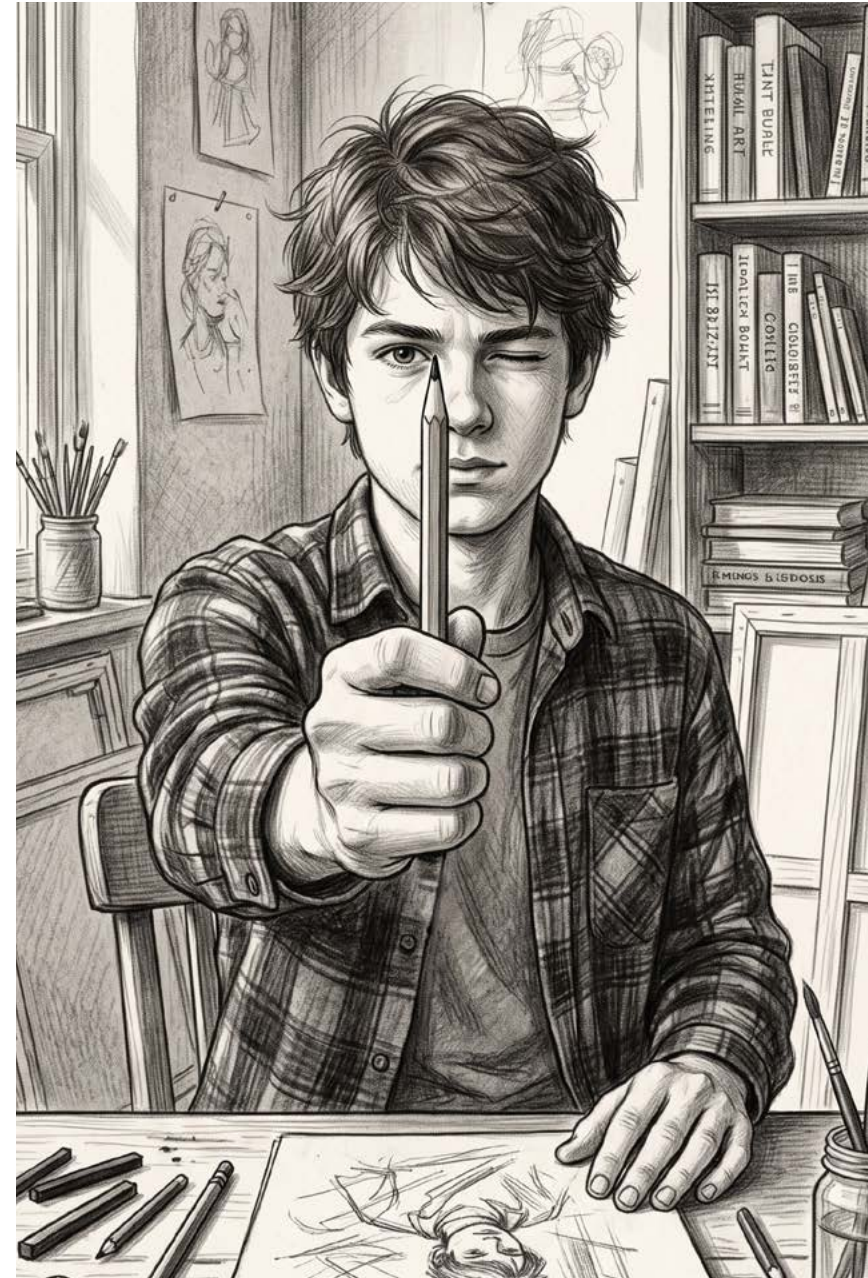
Opzione B (Filo da cucito): Tendete due fili tra gli angoli opposti della finestra, fissandoli all'interno del cartoncino prima di incollarlo. Assicuratevi che i fili siano ben in tensione.

4. L'Uso Pratico: Come e Perché “Prendere la Mira”

Utilizzare il mirino richiede piccoli accorgimenti tecnici per funzionare al meglio:

- 1. Perché si guarda con un occhio chiuso?** Quando guardiamo il mondo con entrambi gli occhi aperti, il nostro cervello combina due immagini leggermente diverse creando la visione binoculare, che ci restituisce la percezione della profondità (il 3D). Il disegno, tuttavia, consiste nel tradurre una realtà tridimensionale su una superficie bidimensionale (il foglio). Chiudendo un occhio, annulliamo la percezione della profondità e “appiattiamo” visivamente la scena. In questo modo il mirino trasforma i volumi reali in forme piene e vuote bidimensionali, rendendole infinitamente più facili da misurare e copiare.
- 2. Trovare e Gestire la Distanza:** Se cambiamo continuamente la distanza del mirino dall'occhio, l'inquadratura cambierà di conseguenza, mostrandoci più o meno dettagli e vanificando il lavoro di misurazione. Lo strumento va quindi riposizionato sempre alla stessa distanza. Molti testi accademici consigliano di tenere il mirino a braccio completamente teso. Sebbene questo garantisca una distanza fissa costante, alla lunga può risultare molto faticoso.

Il mio **consiglio pratico** è di tenere il braccio piegato a un angolo intermedio che risulti comodo e rilassato, sforzandosi di memorizzare la distanza visiva tra l'occhio e il cartoncino. Trovate un punto di riferimento comodo e mantenetelo.



MISURARE LO SPAZIO: PROPORZIONI, RIFERIMENTI E VERIFICHE

1. Prendere le Misure con la Matita

Avrete probabilmente già visto il classico gesto di molti artisti che, socchiudendo un occhio, protendono la matita o la penna verso il soggetto. In questa fase, lo strumento da disegno si trasforma in un vero e proprio righello visivo: facendo scorrere il pollice lungo il fusto della matita, è possibile “marcare” e catturare le proporzioni esatte di ciò che stiamo osservando.

Questo metodo, tuttavia, va adattato in base alla propria postazione di lavoro.

L'Approccio al Cavalletto: Il Braccio Teso

Il celebre gesto a braccio completamente teso nasce specificamente per il lavoro al cavalletto.

Lavorare in piedi offre enormi vantaggi: regala una maggiore libertà spaziale e permette un approccio al tratto molto più gestuale, un'azione fisica che arriva a coinvolgere la mano, il braccio, la spalla e perfino il ritmo del respiro.

Lavorare in piedi può essere senza dubbio più faticoso, ma questa “scomodità” a volte si trasforma in un formidabile vincolo creativo e pratico da risolvere, capace di tenere all'erta e risvegliare lo **spirito di osservazione**. La raccomandazione: tutte le volte che si misurerà un elemento del soggetto per poi riportarlo sul foglio, si dovrà tendere il braccio esattamente nella stessa maniera, per non sfalsare le proporzioni.



2. L'Approccio al Tavolo: Il Principio della Costanza

Se non lavorate al cavalletto ma comodamente seduti davanti ad un piano di lavoro inclinato (tavoletta poggiata sulle gambe e sulla spalliera di una sedia, cavalletto da tavolo, ecc.), la classica misurazione a braccio teso potrà risultare spesso problematica.

Il continuo movimento — allontanarsi indietro per prendere la misura e poi chinarsi in avanti sul foglio per tracciare i segni non potrà essere fluido e soprattutto il braccio teso non potrà essere mantenuto per misurare sia il soggetto che per riportare la misura sul foglio.

In questo caso, il principio fondamentale non è la rigidità del braccio, ma **la costanza della posizione:**

- **Trovate il vostro angolo:** Scegliete un'inclinazione del braccio comoda (anche parzialmente piegato) che vi permetta di muovervi dal soggetto al foglio senza sforzo.
- **Memorizzate la distanza:** Fissate mentalmente l'esatta distanza spaziale che si crea tra il vostro occhio e la mano che impugna la matita. Oppure memorizzate l'angolo fra braccio e avanbraccio da tenere ogni volta che misurate.
- **Bloccate la postura:** Impegnatevi a “congelare” questa specifica posizione e a ripeterla in modo assolutamente identico ogni singola volta che sollevate la matita per prendere un nuovo riferimento sul modello.



MISURARE OGGETTI, COMPOSIZIONI, SPAZI

1. Stabilire le Proporzioni: La Scelta dell'Unità di Misura

Quando la composizione comprende più elementi, non è sufficiente misurare un singolo oggetto isolato (ad esempio, calcolare solo l'altezza della piramide). Diventa indispensabile stabilire delle relazioni di proporzione tra le varie forme. Dobbiamo, in sintesi, capire quante volte l'unità di misura di un elemento "A" è contenuta in un elemento "B".

L'esempio pratico: La "Mezza Sfera"

Nello studio della nostra reference, proviamo a prendere come unità di misura di base l'altezza della sfera. Per avere uno strumento di calcolo visivo ancora più agile e versatile, dividiamo questa altezza a metà.

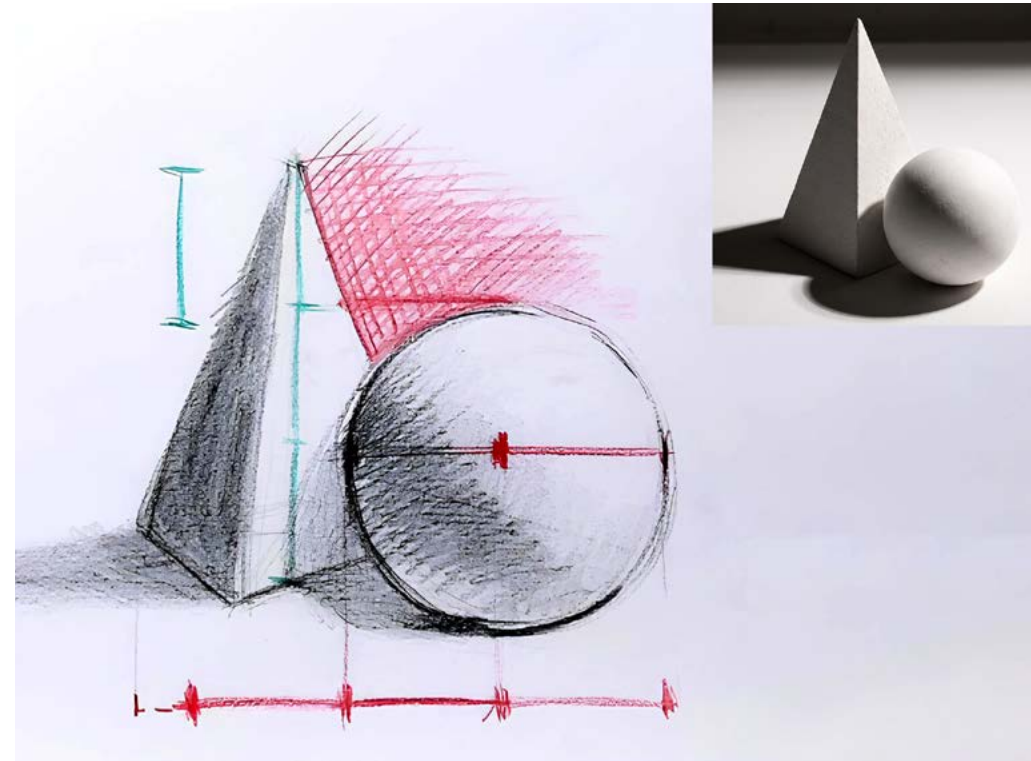
Ora possiamo utilizzare questa "mezza sfera" per mappare l'intero set:

L'altezza: Per raggiungere il vertice della piramide ci servono all'incirca tre "mezze sfere".

L'ingombro orizzontale: La larghezza totale occupata da entrambi i solidi affiancati equivale a poco più di tre "mezze sfere".

La regola della flessibilità

La "mezza sfera" non era l'unica opzione possibile (avremmo potuto usare, ad esempio, la base della piramide), ma si è rivelata la proporzione più pratica. Non esiste una regola assoluta: spetta a voi scegliere, di volta in volta, l'unità di misura che vi semplifica maggiormente il lavoro.



2. L'Appiombo e gli Allineamenti

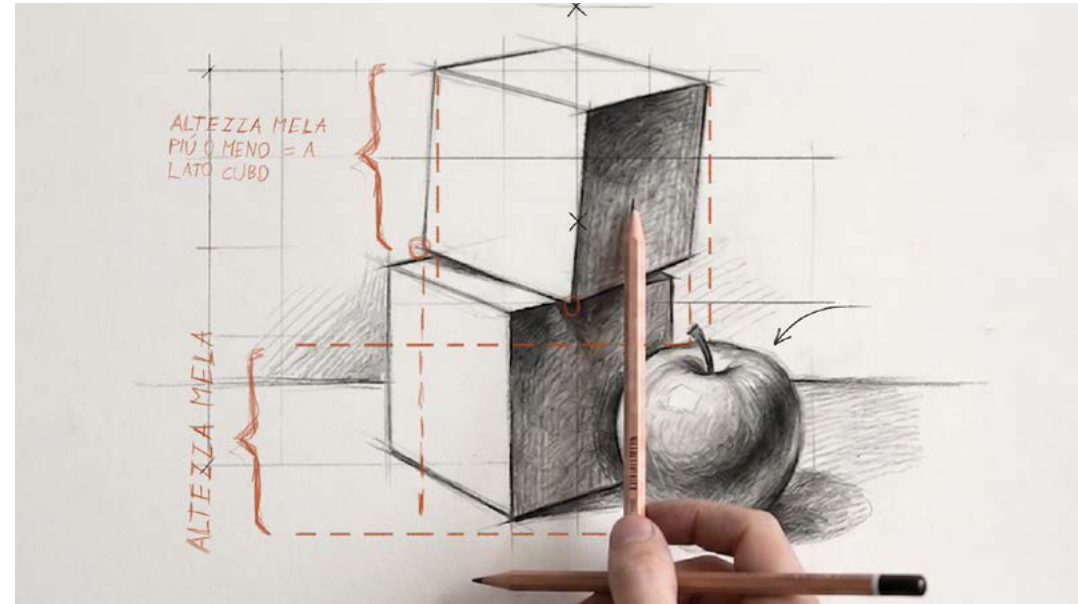
Un altro metodo efficacissimo per prendere riferimenti visivi è l'uso dell'**appiombo**.

I muratori usavano questo strumento dell'appiombo per fare i muri dritti. Era costituito da un cilindretto di piombo con una punta, attaccato a un filo di spago (spesso sporco di polvere di carbone: i muratori lo tendevano e, pizzicandolo come la corda di una chitarra, lo facevano schizzare sul muro per segnare una linea dritissima). Per via della forza di gravità, il piombo tende ad andare verso il centro della terra, garantendo una **verticale perfetta**.

Nel disegno si usa molto spesso uno strumento simile. Per esempio, se si sta disegnando una figura e si vuole capire **dove si trova la mano rispetto alla testa**, si può fare un appiombo.

Tenendo la propria **matita perfettamente in verticale** di fronte allo sguardo (sempre chiudendo un occhio), possiamo vedere dove cadono spigoli o bordi superiori rispetto agli oggetti sottostanti.

La stessa identica regola può essere applicata tenendo la **matita in orizzontale**, creando un **reticolo di coordinate visive** in cui ingabbiare il nostro soggetto.



3. Misurazioni nel Paesaggio

Naturalmente, gli stessi metodi di misurazione e confronto delle proporzioni sono perfettamente applicabili anche al **disegno di un paesaggio**. Prendiamo come esempio la veduta collinare dell'illustrazione di questa pagina, composta da un gruppo di cipressi e un casolare. Ecco come potremmo procedere:

Stabilire gli ingombri generali: Per prima cosa, in base alle dimensioni del nostro foglio, stabiliamo la larghezza totale della composizione che vogliamo ritrarre (includendo l'andamento della collina, il gruppo di alberi a sinistra, il casolare e il gruppetto dei due cipressini sulla destra).

Confrontare le larghezze: Una volta definita la scena globale, possiamo iniziare a confrontare le proporzioni orizzontali dei singoli elementi. Ad esempio, possiamo misurare quanto risulta largo il casolare rispetto al gruppo di cipressi adiacente.

Confrontare le altezze: Passando alle misure verticali, possiamo prendere un elemento e usarlo come modulo per misurarne un altro. Possiamo chiederci, per esempio: quante volte l'altezza del casolare "entra" nel cipresso più alto?

Scegliere un'unità di misura base: Un ottimo approccio per mantenere le proporzioni coerenti è prendere uno degli elementi più piccoli e usarlo come metro di paragone. Ad esempio: prendendo come riferimento il primissimo cipresso più basso sulla sinistra, quante volte posso riportare la sua misura per raggiungere l'altezza del cipresso maggiore o il casolare?



4. Lo Spazio Negativo: Lo Strumento di Controllo Infallibile

Un concetto fondamentale, spesso ignorato, è lo “**Spazio Negativo**”. Per Spazio Negativo si intende tutto lo spazio vuoto che circonda e separa gli oggetti all’interno dell’inquadratura definita dal mirino.

Invece di concentrarci sulla forma dell’oggetto (che il nostro cervello tende a semplificare in simboli logici), dobbiamo guardare **la forma del vuoto**.

Se la forma del vuoto che si crea tra la piramide, la sfera e i bordi della cornice è corretta, allora, per pura logica e conseguenza, anche la forma degli oggetti (lo spazio positivo) sarà impeccabile.

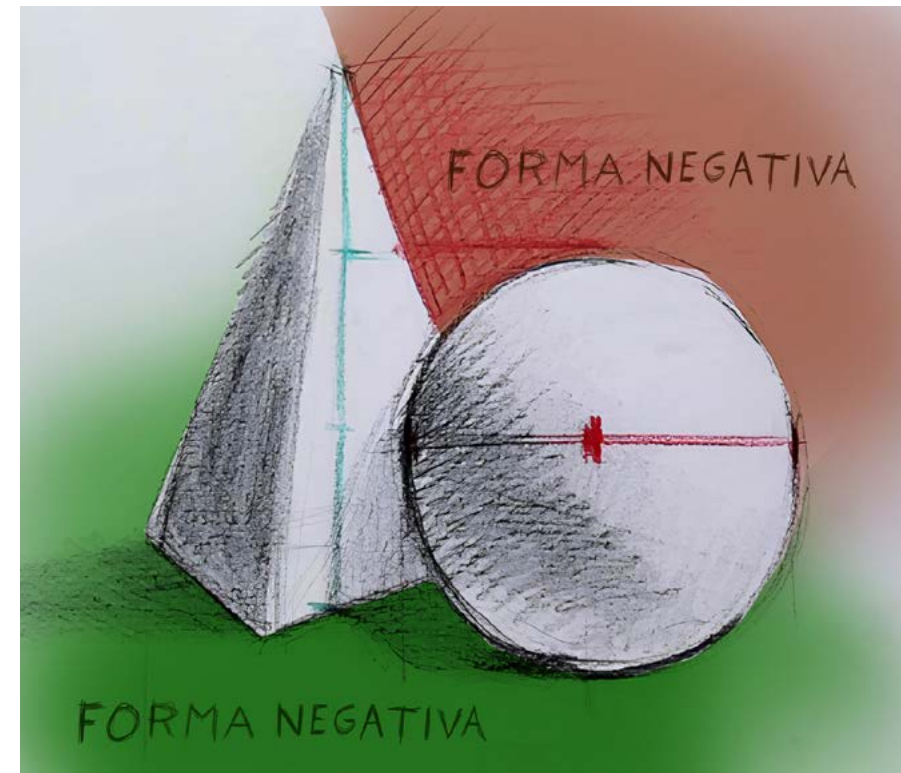
5. Verificare gli Errori: Cambiare Prospettiva

L’occhio e il cervello si abituano rapidamente al disegno in corso, rendendoci “ciechi” di fronte alle asimmetrie. Per “risvegliare” lo sguardo e verificare oggettivamente le proporzioni, esistono tre metodi efficaci:

Capovolgere il foglio: Guardare il disegno sottosopra disattiva il riconoscimento logico delle figure. Costringendovi a valutare forme astratte, gli sbilanciamenti salteranno subito all’occhio.

Usare uno specchio: Il riflesso inverte l’immagine lateralmente. Questo “shock visivo” resetta la percezione, smascherando pendenze errate e disallineamenti.

Fotografare con lo smartphone: Osservare il foglio tramite la fotocamera lo rimpicciolisce e lo decontestualizza dalla scrivania, permettendovi di vederlo all’improvviso con gli occhi di un’altra persona.



L'INTEGRAZIONE DEL CHIAROSCURO SUI VOLUMI

1. Dalla Struttura al Volume: Oltre la Scala dei Toni

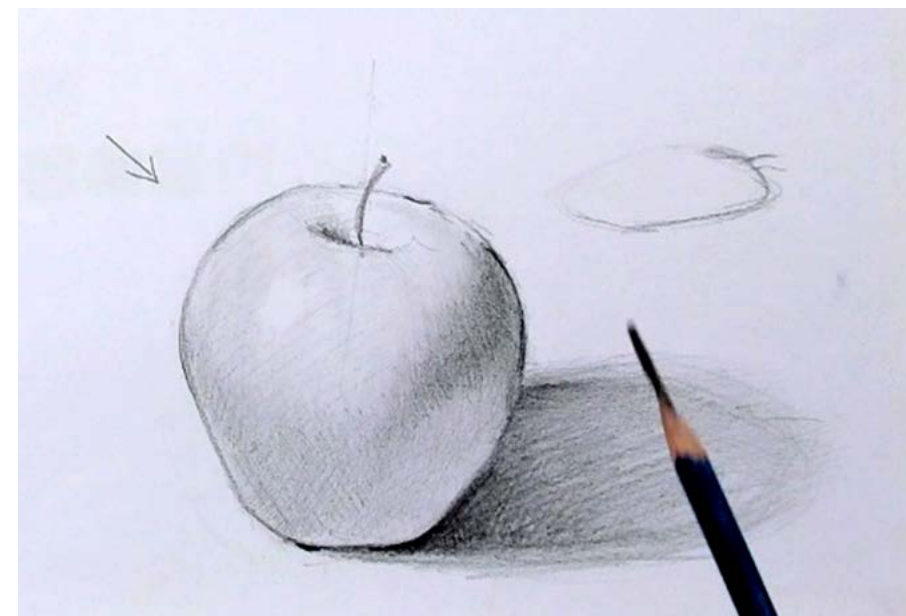
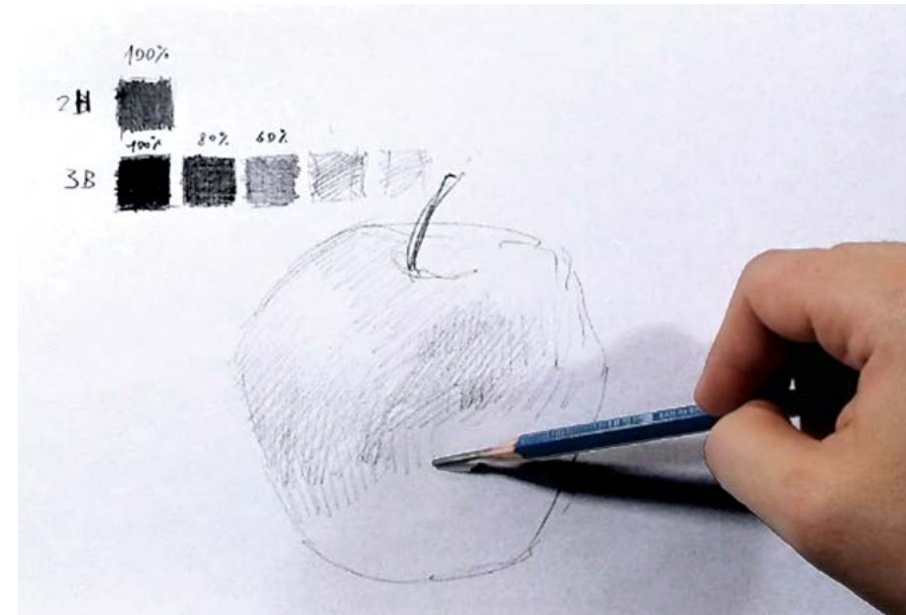
Una volta completate le misurazioni, verificati gli appiombi e controllato con attenzione lo spazio negativo, abbiamo finalmente costruito un'**impalcatura geometrica solida** e ben proporzionata.

È solo a questo punto, con la certezza che le dimensioni e le posizioni reciproche siano corrette, che possiamo fare il passo successivo: abbandonare le linee di costruzione per dare un **corpo tridimensionale** ai nostri soggetti.

La scala dei grigi o **scala dei toni** (dal bianco puro della carta al grigio/nero più profondo che può ottenere la matita che stiamo usando) non deve rimanere un semplice esercizio astratto, ma va applicata per **definire materialmente** le superfici, andando a ricreare con pazienza le ombre che abbiamo isolato e osservato nel nostro teatrino.

L'obiettivo è ricercare e riconoscere sul nostro modello reale i toni esatti che abbiamo studiato sulla carta.

Il consiglio è di **procedere per strati**: iniziate stendendo i toni chiari e medi per tracciare una "mappa" luminosa generale, per poi intensificare progressivamente i toni scuri, "scolpendo" il volume in modo graduale e controllato. All'inizio può essere d'aiuto creare una piccola scala dei toni che ci serviranno in un angolo del foglio.

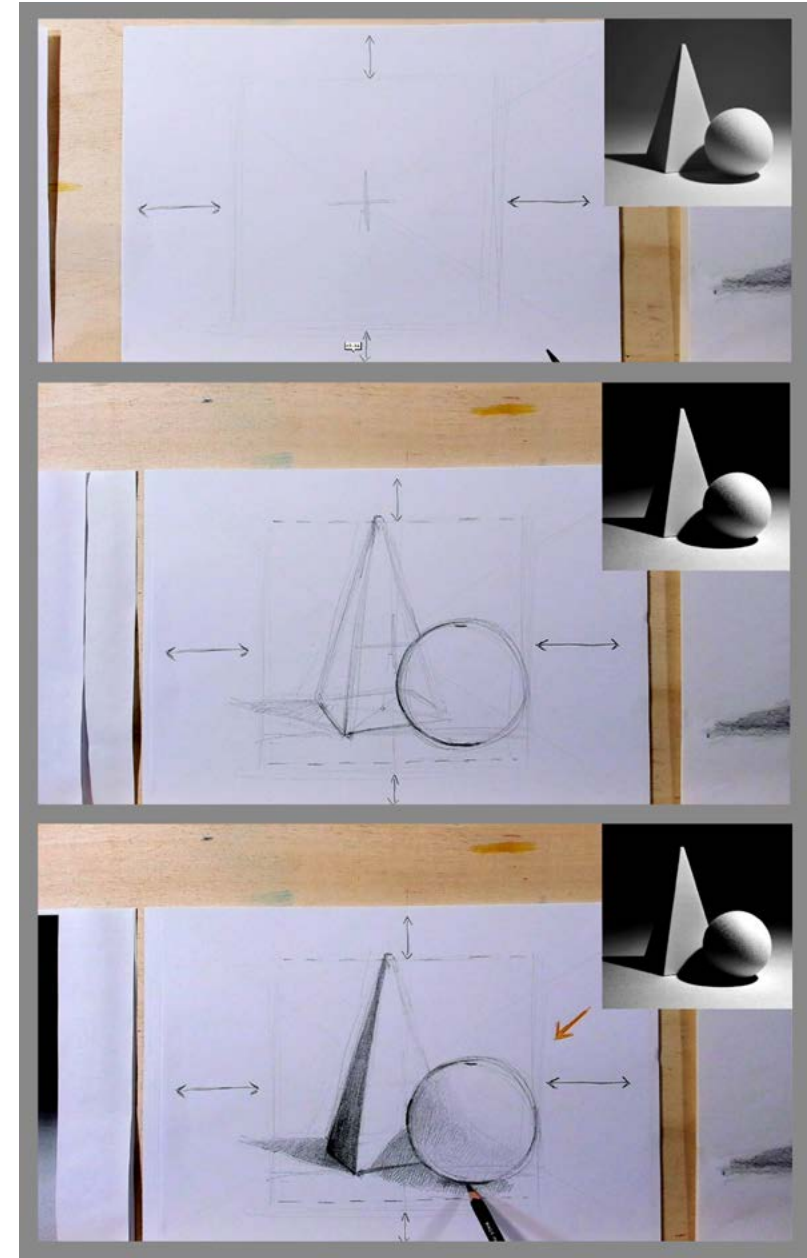


IL PROCESSO PRATICO: DALLO SCHIZZO ALLA DEFINIZIONE

Il percorso per un disegno completo si sviluppa sempre in modo organico e per gradi:

Fase 1: Inquadratura e Formato. Utilizziamo il mirino (o le nostre stesse mani) per definire la composizione ideale. In questa fase è fondamentale cercare di immaginare una forma geometrica complessiva in cui inscrivere l'intera scena: l'ingombro totale può formare un rettangolo più o meno schiacciato, un quadrato o, per inquadrature più raffinate, un triangolo (la cui vetta fornisce un validissimo indirizzo visivo). Una volta individuata questa forma ideale, cerchiamo di tracciarne idealmente le diagonali per scoprirne il centro esatto. Osserviamo con attenzione: cosa si trova in quel punto preciso? Il centro cade su un oggetto, su uno spazio vuoto o sullo sfondo (la nostra forma negativa)? Comprendere a fondo questo ingombro e avere chiara la posizione del fulcro visivo è un aiuto inestimabile, ed è il passaggio indispensabile per stabilire fin da subito se utilizzare il nostro foglio in orizzontale o in verticale.

Fase 2: Impaginazione e “Segnaposti”. Passiamo al foglio di carta. Prima di tutto, tracciamo la forma geometrica che abbiamo stabilito essere più adatta a contenere tutta la composizione. Se si tratta di un rettangolo o di un quadrato, tracciamone le diagonali per individuare il centro esatto: far partire tutto da questo fulcro ci impedirà di perderci, di finire fuori dal foglio o di lasciare spazi vuoti sbilanciati. Assicuriamoci di lasciare dei margini adeguati ai lati, in basso e, soprattutto, nella parte superiore, per far “respirare” il disegno.



Successivamente, tracciamo delle forme geometriche molto approssimative (dei veri e propri “segnaposto”) per stabilire dove saranno collocati i vari oggetti. In questo modo andiamo prima a occupare correttamente gli spazi generali, mantenendo costantemente l’attenzione sulla visione d’insieme.

Fase 3: Schizzo Strutturale. Solo dopo aver posizionato i nostri segnaposto, andiamo a definire le forme vere e proprie. Con una matita H (leggera), cerchiamo gli assi principali (ad esempio la verticale della piramide e i diametri della sfera), impostando i volumi di base senza ancora impelagarci nei dettagli.

Fase 4: Controllo e Misurazione. In questa fase utilizziamo la matita o le mani come veri e propri strumenti di misurazione e confronto. Ci avvaliamo dell’appiombo e dell’analisi dello Spazio Negativo per confermare le proporzioni relative tra gli oggetti. Verifichiamo ripetutamente distanze, assi, spigoli e ingombri per avere la totale certezza che la struttura sia esatta prima di iniziare a lavorare sul chiaroscuro.

Fase 5: Chiaroscuro Generale. Passiamo alle matite B (morbide) per definire e mappare i grandi blocchi di luce e ombra. Creiamo così le fondamenta del volume, tralasciando momentaneamente le sfumature più fini.

Fase 6: Definizione. Raffiniamo i dettagli e i toni intermedi, fondendo armoniosamente il tratto lineare e il tratteggio per restituire la consistenza della materia e la corretta profondità spaziale della scena. In questa ultima fase possiamo arricchire la scala tonale del nostro disegno con matite anche più morbide, come 2B, 4B, 6B, ecc., ma anche recuperare luci con colpi di gomma.

**© 2026 Riccardo Martinelli.
Tutti i diritti riservati.**

Questo materiale didattico è stato realizzato esclusivamente per gli allievi dei corsi.

È severamente vietata la riproduzione, la condivisione o la distribuzione a terzi, totale o parziale, in qualsiasi forma, senza la preventiva autorizzazione scritta dell’autore.

**Riccardo Martinelli | Pittore,
Ritrattista e Insegnante d’Arte**

Studio: Via Del Gran Duca 559,
Mammiano (PT)

Web: **www.riccardomartinelli.it**
Email: **info@riccardomartinelli.it**

WhatsApp: **+39 349 38 32 778**