

Viaggi in Oriente: il disegno come strumento di conoscenza ed interpretazione dei luoghi

Stefano Bertocci

Università degli studi di Firenze, Dipartimento di Architettura DIDA

Abstract

Travelling with a notebook of drawings produces a new way of looking at reality, observing and trying to understand some aspects of landscape and architecture in order to preserve a memory of a piece of paper with a few signs of rich meanings and forces of a virtuous synthesis. From album of watercolors and drawings to create a story board in pictures, from intimate diary in real reportage, the book of journey is multi-faceted and has possible variations to explore. In this case, the theme is the East, a collection of drawings made in the past decade, during study trips, which today seem to follow an ideal route in the footsteps of the artistic and literary trends of the 18th and 19th century: Orientalism, that was born by the cultural exchange of European culture with the Eastern countries, namely with the Muslim world and Asia. Such exchange, which is the result of colonial conquest and geographical exploration, allowed significant progress in the knowledge of the history and culture of Eastern societies, feeding at the same time exotic and romantic myths.

The design offers the opportunity as always, to those who patiently and diligently will establish a more intimate contact with nature, places, cultures and people, in search of a deeper meaning, which still exists and is strongly present in these places.

keywords: *Prospettiva, Percezione, Disegno da Viaggio.*

Viaggiare con il taccuino dei disegni produce un nuovo modo di guardare la realtà; l'osservare e cercare di comprendere alcuni aspetti del paesaggio e dell'architettura per conservarne una memoria su un pezzo di carta con pochi segni ricchi di significati costringe ad una sintesi virtuosa. In questo caso il

tema è l'Oriente, una raccolta di disegni realizzati nello scorso decennio, durante viaggi di studio: il disegno offre come sempre la possibilità, a chi pazientemente e con diligenza lo saprà instaurare, di un contatto più intimo con natura, luoghi, culture e persone, alla ricerca di un significato profondo che, ancora oggi, esiste ed è fortemente presente in questi luoghi.

Il mio racconto contemporaneo, ricco di esperienze maturate negli anni attraverso la libertà e il piacere del disegno, restituisce le impressioni più forti ispirate da architetture, città e paesaggi, e lo spirito dei luoghi, a volte ancora immutato, come Petra o la Cappadocia, Efeso e Pergamo, oppure l'intimità delle moschee di Istanbul e dei luoghi santi di Gerusalemme, così come gli stridenti contrasti della contemporaneità che ha invaso, in qualche maniera, il mito d'Oriente, come accade a Singapore. Emerge chiaramente un confronto con i molti modelli dell'Orientalismo, la nota tendenza artistico-letteraria del 18° e 19° secolo nata dal contatto della cultura europea con i paesi orientali. Tale contatto, frutto delle conquiste coloniali del mondo musulmano e asiatico e delle esplorazioni geografiche, permise un progresso significativo delle conoscenze di storia e cultura delle società orientali, nutrendo al tempo stesso miti esotici e romantici, trasformando i viaggi fisici in immagini idealizzate.

Il mio racconto dell'Oriente, è visto con gli occhi di un disegnatore contemporaneo, attraverso il personale diario di viaggio, diverso da quello di chiunque altro, che immortalava non soltanto monumenti, città e panorami, ma racconta ancora storie di vite vissute, emozioni profumi e impressioni. Per restituire quello che non si può raccontare soltanto con le parole è necessario anche approssimare in qualche modo il tema delle tecniche della rappresentazione poiché è

chiaro che il disegnatore, alla base del 'saper guardare' unisce una abilità tecnica di manipolazione della grafica e della prospettiva maturate in anni di esperienza e con lo studio degli autori maggiormente noti. Il disegno offre come sempre la possibilità, a chi pazientemente e con diligenza lo saprà instaurare, di un contatto più intimo con natura, luoghi, culture e persone, alla ricerca di un significato profondo che, ancora oggi, esiste ed è fortemente presente in questi luoghi.

I pochi disegni riportati nel presente contributo sono pertanto raggruppati, oltre che attorno alle tematiche dei viaggi in Oriente, anche secondo alcune delle più note tecniche e metodologie di rappresentazione delle quali tenterò di dare conto.

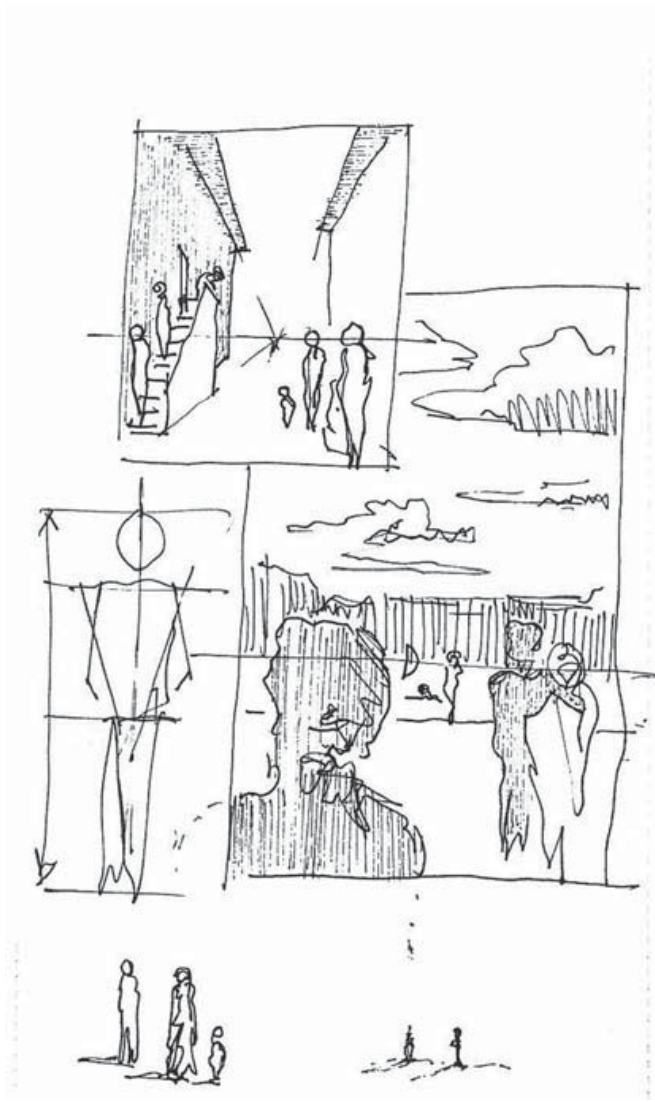


Figura 1. Alcuni semplici schemi per il proporzionamento ed il dimensionamento della figura umana in relazione alla disposizione dell'orizzonte del disegno ed alla profondità di campo.

Disegnare paesaggi

Il disegno di paesaggio è solitamente associato a vedute generali di porzioni di territorio, alla rappresentazione di sistemi ambientali dove elementi naturali ed artificiali si uniscono in una composizione a grande scala rispetto alla dimensione del disegnatore. La qualità principale di una veduta generale è l'estensione che viene esplicitata dalla prospettiva in favore della chiara lettura della profondità di campo: il cielo, il mare e tutti gli elementi che vengono approssimati a sistemi continui che attraversano la scena fino a descriverne l'orizzonte, aiutano a suggerire questa profondità e ad aumentare l'ampiezza della veduta. Si tratta in genere di un attraversamento in verticale che, se pur ridotto rispetto alla disposizione del quadro (generalmente orizzontale per favorire una facile comprensione di visione ampia) riguarda proprio l'esaltazione della profondità e della prospettiva.



Figura 2. Veduta del lungo mare di Tel Aviv da una delle terrazze del promontorio di Jaffa

Riguardo al colore, ma la cosa può essere riferita anche all'intensità del tratto, è possibile dare la percezione della profondità aumentando i contrasti e l'intensità dei colori delle forme in primo piano e diminuendo l'intensità man mano che gli oggetti si allontanano dall'osservatore. Questa tecnica, molto usata dagli artisti dal rinascimento in poi, Leonardo ne fu maestro, è stata chiamata "prospettiva aerea", da non confondersi con quella che utilizza punti di vista inaccessibili o aerei denominata "a volo di uccello". Secondo il principio della prospettiva aerea segni e colori sfumano, diminuendo di intensità e definizione, descrivendo mano a mano parti più distanti dall'osservatore. Con il colore si usano tonalità predominanti bluastre, verdi o rosate, realizzando ve-

lature degradanti che, attenuando contrasti tra colori in funzione della distanza dall'osservatore, suggeriscono lo sviluppo in profondità della scena.

Una ulteriore tecnica, usata soprattutto nella grafica, è quella di accentuare il contorno o profilo dell'ultimo piano rispetto al cielo con il fine di concentrare la percezione dell'osservatore sul punto più lontano e aumentando così la profondità di campo. Con il colore poi l'accentuazione del profilo dell'ultimo piano avviene naturalmente anche a causa del degradare delle tonalità del cielo, dalle più intense e scure che stanno in alto, sopra la scena illuminata di primo piano, fino alle sfumature più chiare e luminose che vanno a ricongiungersi con la linea dell'orizzonte o il profilo dell'orizzonte del paesaggio, più scuro. Si ha la percezione di vedute più ampie quando buona parte della rappresentazione è occupata cielo, di conseguenza più l'orizzonte sarà disposto in basso e più avremo la sensazione di estensione del paesaggio. Nella visione prospettica a quadro verticale l'altezza dell'orizzonte corrisponde generalmente all'altezza degli occhi dell'osservatore, siccome siamo abituati a questo fatto se l'orizzonte è posto in basso si ha una percezione grandangolare della veduta, viceversa, se l'orizzonte è più alto la posizione dell'osservatore virtuale nei confronti della veduta stessa suggerisce un punto di ripresa elevato rispetto alla veduta. Infatti a seconda della direzione dell'osservazione varia la posizione dell'orizzonte: se l'osservatore punterà lo sguardo verso il cielo si abbassa conseguentemente la posizione dell'orizzonte sul foglio da disegno e la rappresentazione di ciò che avviene sul piano del terreno sarà più compressa, mentre viceversa, osservando dall'alto verso il basso l'orizzonte risulterà più in alto sul disegno, la prospettiva di quanto giace sul piano del terreno sarà più estesa e maggiormente descrittiva, fino a raggiungere una prospettiva a volo d'uccello.

Un artificio usato spesso dai pittori e dai disegnatori di paesaggi è costituito dal posizionamento in primo piano di un elemento che può costituire un riferimento sensorio al fruitore dell'opera; spesso si trovano nei paesaggi di epoca barocca elementi vegetali, alberi oppure rovine classiche secondo il gusto dell'epoca, poste come una quinta scenica ad introdurre la descrizione di un determinato paesaggio.

Nell'impianto scenografico di un disegno è sempre presente il rapporto figura / sfondo che percettiva-

mente guida l'orientamento dello spettatore nel riconoscimento di ciascun tratto. E' altresì importante definire, nei diversi piani di lettura, un contrasto che amplifica l'apparato prospettico tra ciò che viene posto in primo piano e ciò che in vece, viene riconosciuto come sfondo.

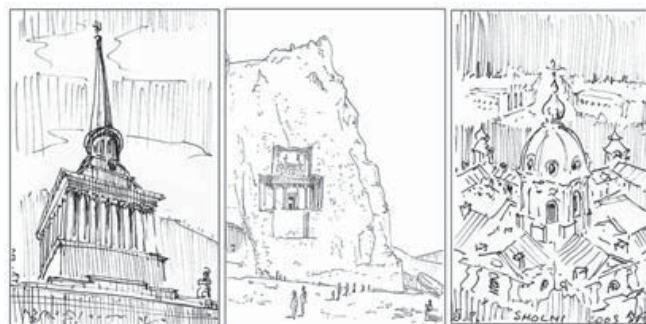


Figura 3. Disegni dal taccuino di viaggio dove si evidenzia la diversa disposizione della linea di orizzonte. Veduta da sotto in su della guglia dell'Ammiragliato a San Pietroburgo; l'orizzonte disposto nella parte bassa del foglio conferisce ampiezza e monumentalità alla veduta della tomba di Serse a Naqsh-e Rostam in Iran; le cupole del monastero di Smolni disegnate dal campanile a San Pietroburgo.

Nel paesaggio si ha la necessità di individuare elementi di misura che permettono di dimensionare la qualità dello spazio. Gli arredi, ad esempio, oppure le auto o tutto ciò che ha una relazione con la presenza dell'uomo costituiscono elementi utili per comprendere quanto nel disegno ci stiamo allontanando dal punto di osservazione. Il disegno delle finestre che si approssimano sempre più a semplici segni, così come l'inserimento di figure umane che diventano piccole sagome, permettono di riuscire a comprendere la dimensione spaziale. E' dunque importante che si evidenzino all'interno di un disegno una struttura di segni in grado di qualificare un vicino, dove si descrive la spazialità della scena, e un lontano, dove la scena si relaziona con altri ambienti. Il lontano può anche coincidere in parte con lo sfondo ma, affinché una cosa risulti lontana, questa deve necessariamente essere identificabile e leggibile, cosa che non accade ad esempio per la dimensione o la realtà dello sfondo del disegno. Una nave in mezzo al mare restituisce un senso di lontananza e permette di dimensionare, in funzione della stessa grandezza dell'imbarcazione, quanto è profonda quella particolare superficie di territorio, fino al punto in cui si incontra l'elemento riconoscibile, oltre il lontano si ha lo sfondo.

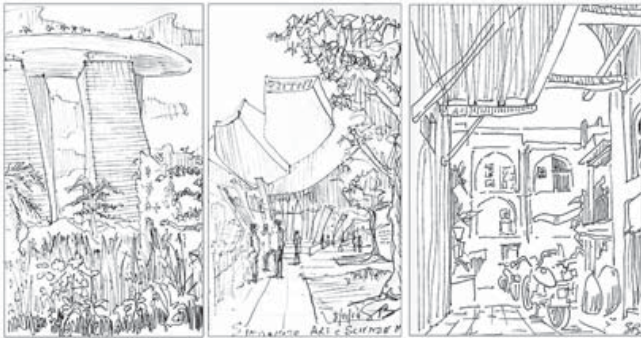


Figura 4. Disegni dal taccuino di viaggio dove si evidenzia la relazione del paesaggio con elementi mensori disposti nei diversi piani di profondità. Le torri di Marina Bay a Singapore viste dal giardino cinese (il confronto tra le palme che si trovano in primo piano con quelle disposte sulla terrazza in cima ai grattacieli dimensiona i quasi ottanta piani di altezza della struttura); le figure umane disposte in profondità danno ragione della grandezza delle complesse geometrie del museo d'arte di Marina Bay a Singapore; la motocicletta dimensiona lo spazio di un cortile interno di un quartiere della vecchia Teheran, Iran.

Come per i gradienti prospettici, che funzionano a livello intuitivo, la sfocatura dei piani è utile per guidare, proprio come in fotografia, la lettura di scene poste in piani che non sono immediatamente prossimi al punto di osservazione. Se l'obiettivo è descrivere un sistema di relazioni poste ad una certa distanza, oltre la scena immediatamente vicina al disegnatore, una soluzione possibile è quella di disegnare in maniera più superficiale ciò che si incontra nelle immediate vicinanze, magari un elemento che attraverso un'accentuata prospettiva favorisce la lettura della profondità, per poi concentrarsi sul disegno di un soggetto che è posto invece più lontano, invertendo la normale discretizzazione delle forme architettoniche nel disegno ma rafforzando gli indizi prospettici che favoriscono la definizione della profondità. L'effetto proposto è in parte quello di uno zoom che media la condizione della veduta a cannocchiale dove però si mantiene la percezione dell'intorno. Si tratta di una soluzione possibile che risulta applicabile solo per soggetti che non si trovano ad una grande distanza, per i quali risulterebbe molto complessa la corretta lettura delle forme, ma che si trovano ad una distanza che ne consente un disegno sufficientemente dettagliato.

Tutti gli esseri dotati di percettori visivi operano comunque una sintesi del percepito, a livello neuro-

logico, che segue comunque delle regole abbastanza diverse di conversione, approssimazione e sovrapposizione delle immagini ricavate dagli occhi, per generare un sistema di riferimento efficace all'interpretazione ed alla fruizione dell'habitat in cui risulta indispensabile orientarsi e muoversi.



Figura 5. Veduta di Istanbul da una terrazza dell'harem del Topkapi.

Questi modelli sono molto diversi rispetto a quello che l'uomo, sulla base della propria esperienza, ha classificato, teorizzato e tradotto nelle regole geometriche della proiettiva. Ben diverso è il modello geometrico matematico che rispecchia le proprietà fisiche dei raggi luminosi dall'input e dall'utilizzo degli stimoli che i raggi luminosi danno agli organi percettori che ogni specie utilizza a proprio vantaggio. Questo per sottolineare che la visione bioculare, fino ad una certa distanza, permette l'effetto della tridimensionalità, dovuto al fatto che l'immagine percepita non è altro che la ricomposizione di due immagini che effettivamente si proiettano all'interno del bulbo oculare. E' quindi del tutto evidente che la prospettiva geometrica, che prevede un unico centro di proiezione, e di conseguenza la fotografia che viene realizzata con apparecchiature ottiche che hanno un unico centro focale, assomigliano o approssimano il fenomeno della visione ma non sono in grado di restituirne correttamente gli effetti tridimensionali. Nel graduale allontanamento da ciò che è posto vicino si perde questo effetto della tridimensionalità e per tale motivo si parla di piani verticali che degradano verso l'orizzonte. Riuscire ad indagare i piani posti lontano dal punto di osservazione comporta riuscire a leggere i contrasti, le ombre, che divengono l'unico indizio per la lettura degli elementi, special-

mente naturali, del paesaggio. Sarà facile notare che al tramonto, quando la luce naturale diventa radente, le forme del paesaggio alla media distanza divengono più facilmente leggibili perché aumentano i contrasti tonali e diminuisce la rifrazione luminosa dell'aria. Si attenua anche il contrasto dell'ultimo piano, dell'orizzonte, che rimane tuttavia più scuro così come, generalmente, diventano più scuri gli elementi posti in primo piano.

La luce è uno degli elementi più importanti che anima la scena. L'illuminazione naturale implica una direzione di provenienza, un posizionamento della sorgente luminosa, e connota spazialmente e temporalmente il disegno. Dalla luce dipende in gran parte la suggestione, l'atmosfera e lo stato d'animo, che il disegno trasmette. La luce penetra il disegno dallo sfondo o comunque da un punto esterno al disegno stesso ed è l'unico riferimento di ciò che avviene oltre il quadro, la scena rappresentata. L'ombra di un edificio che non rientra nel quadro testimonia che lo spazio oltre il disegno è chiuso da un volume; allo stesso modo, anche attraverso il colore, si possono dare suggerimenti riguardo all'orientamento generale, si può definire un'atmosfera, il clima, il caldo ed il freddo. La caratterizzazione delle ombre ed il raggio di incidenza di queste ultime con il costruito o con la figura umana può suggerire la caratterizzazione temporale della figurazione, consentendo allo spettatore la comprensione del momento della ripresa nell'arco cronologico della giornata: l'ombra limitata sotto la figura restituisce l'idea del sole allo Zenith di una stagione estiva, oppure l'assenza di ombre suggerisce un tempo piovigginoso ed un cielo grigio con una situazione atmosferica di luce diffusa. Il disegno delle ombre richiede una particolare abilità per via del tratteggio omogeneo che va eseguito con maggiore o minore forza a seconda dell'intensità dell'ombra e non deve essere tanto marcato da coprire le linee essenziali della figurazione dell'oggetto che rimane in ombra. Allo scopo di una migliore resa le linee delle figure possono essere anche leggermente rimarcate rispetto alle linee che descrivono oggetti in luce.

Bisogna fare particolarmente attenzione, quando si parla di disegni di architetture, a rimarcare in maniera adeguata le ombre scure di porte e finestre o porticati oppure soltanto l'ombra che si riflette sui vetri delle finestre. Solitamente si agisce marcando maggiormente la parte superiore rispetto a quella

inferiore o lasciando addirittura bianca o molto chiara la parte inferiore dell'apertura stessa. Se il disegno richiede l'ombra su dettagli di finestre con vetrate, conviene rimarcare ogni singola specchiatura di vetro soltanto con l'ombra nella parte superiore e laterale in opposizione alla direzione della sorgente luminosa.

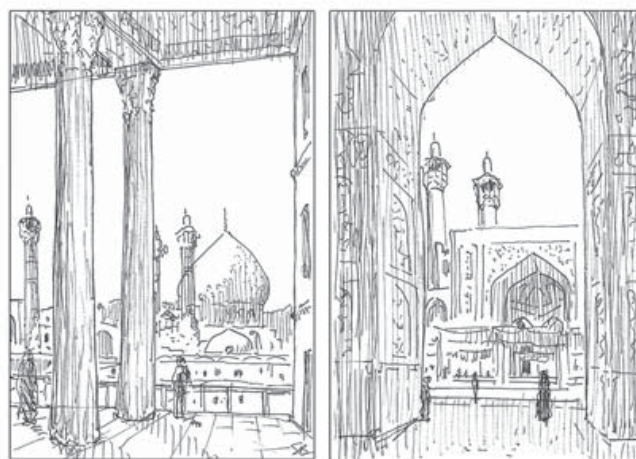


Figura 6. Vedute di minareti e moschee di Esfahan in Iran.

Le nuvole in meteorologia si dividono in diverse tipologie, Cumuli, Strati, Cirri e loro aggregazioni; per la definizione della profondità dei cieli particolarmente interessanti strati e cirri strati, perché sono in grado di restituire perfettamente, se ben organizzati graficamente nel disegno, la profondità di campo della figurazione. Meno efficaci sono i cumuli che possono essere però utilizzati comunque per attribuire maggiore contrasto allo spazio dedicato al cielo in un disegno. Gli strati sono caratterizzati da un andamento orizzontale della superficie inferiore e quindi da linee che sottolineano la parte inferiore andranno a raffittirsi verso l'orizzonte. Il tratto inferiore sottolinea anche il fatto che la parte inferiore è in ombra e può essere costituito anche da un tratto continuo, mentre la parte superiore, in luce, necessita di un tratteggio più rado e risulta più chiara del cielo stesso. Per disegnare i contrasti del cielo si possono usare tratteggi preferibilmente verticali e l'inserimento di spazi vuoti dove l'assenza del tratto corrisponde alla nuvola. Il cielo quando è completamente sereno può essere lasciato bianco, a patto che non infici la composizione a causa dell'eccessiva vacuità, oppure può essere completato con un tratteggio uniforme. Il cielo azzurro e sereno ha corrispondentemente un'ombra netta e marcata sugli elementi della scena, se però

il cielo viene campito e anche le ombre risultano nette si avrà nel disegno a penna la sensazione di tramonti o cieli molto intensi. Contrariamente cieli chiari o lattiginosi possono richiedere l'inserimento di alcuni semplici tratti a suggerire le nuvole per completezza di rappresentazione. La nebbia, le brume o i fumi di comignoli o ciminiere possono essere assimilati alle forme delle nuvole e il vuoto lasciato in un disegno o tratteggi presenti all'interno di uno spazio che non è il cielo, possono efficacemente suggerire la presenza di tali elementi.

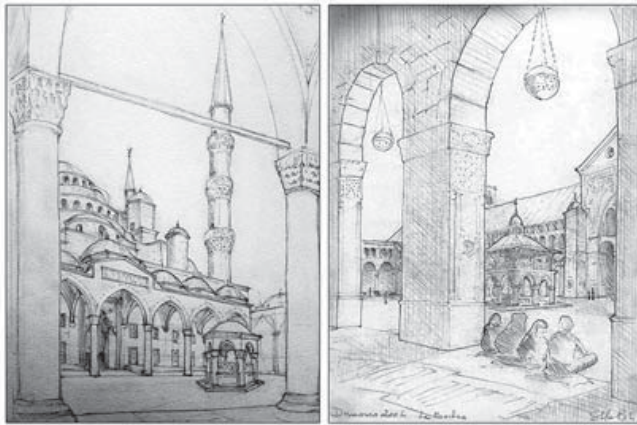


Figura 7. Il portico della moschea blu a Istanbul e il portico del cortile della grande moschea di Damasco.

Le Vedute e gli scorci

La veduta a volo di Uccello è una particolare veduta generale e un'acquisizione relativamente recente nella rappresentazione del paesaggio. Per noi oggi è abbastanza chiaro e facile poter vedere un territorio ad esempio da un aereo, ma nell'antichità riuscire a vedere un territorio dall'alto era possibile soltanto dalla sommità di una montagna o dalla cima di un edificio particolarmente elevato. Probabilmente questa veduta viene introdotta con la conoscenza in Europa della grafica orientale, dove spesso la tridimensionalità degli oggetti disseminati su di un territorio veniva resa in pseudo assonometria. Mentre era nota in Occidente la rappresentazione planimetrica di un territorio, come concetto puramente astratto e posto in atto attraverso la misurazione di angoli e distanze e dove la rappresentazione degli oggetti tridimensionali era realizzata tramite procedure di pseudo ribaltamento degli elevati sul piano orizzontale, questa rappresentazione comincia ad apparire compiutamente alla fine del quindicesimo secolo. Fra gli esempi

più noti è utile citare la nota pianta di Firenze detta "della catena", realizzata attorno al 1470 in pseudo prospettiva, e la pianta di Firenze di Stefano Buonsignori, realizzata nel 1570 in assonometria.

Lo scorcio è solitamente il dettaglio di una prospettiva più grande, o che avrebbe comunque un impianto più grande, ma che è limitato sia oggettivamente, dalla presenza di ostacoli quali ad esempio fabbricati, murature o pareti rocciose, sia da una determinata volontà artistica del disegnatore, che ritiene in questo modo di sottolineare il maggiore pregio della figurazione. Nella tradizione artistica lo scorcio, o meglio la veduta per angolo, viene introdotto fra Sei e Settecento da Francesco e Ferdinando Galli Bibiena, nel trattato *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive*. Lo scorcio focalizza l'attenzione su un ambiente contenuto, un'insenatura del paesaggio, e diventa l'ambientazione privilegiata di tutti i disegnatori e pittori del verismo italiano che ritagliano porzioni di paesaggio per ambientare storie comuni.

Negli scorci urbani è necessario fare attenzione a disegnare le gronde dei tetti che sporgono dal fronte degli edifici ed in generale risulterà complesso riuscire a gestire la deformazione di tutti gli elementi deformati dalla prospettiva che risulteranno eccessivamente in alto o in basso rispetto al punto di osservazione (questi elementi rischiano di andare oltre il cerchio visivo).

Trovarsi dentro un ambiente urbano ed un maestoso monumento comporta l'esserne sovrastati, trovarsi circondati da un determinato ambiente che arriva ad occupare uno spazio che sovrasta l'orizzonte e verrà quasi spontaneo, all'osservatore attento, di alzare gli occhi verso il cielo.

La veduta da sotto in su riporta una condizione geometrica simile a quella della veduta dall'alto, con quadro inclinato e le fughe dei piani orizzontali al terreno che convergono su una linea dell'orizzonte disposta molto in basso, anche al di sotto del quadro se l'inclinazione dell'angolo visuale è accentuata, ed i piani verticali che convergono in alto, molto spesso superiormente al di fuori del quadro. La vista da sotto in su è stata un tema molto caro all'arte fra tardo rinascimento e barocco proprio in funzione delle possibilità che offriva, nel settore della grande decorazione pittorica illusionistica del quadraturismo, di aprire lacunari o squarci fittizi nelle grandi

volte delle chiese o delle sale di ville e palazzi che si aprivano su spazi variamente articolati con finte balconate oppure illusionistiche gallerie, con cieli infiniti popolati da santi o da divinità mitologiche. Fra tutti basti ricordare la volta della Camera degli Sposi di Palazzo Ducale a Mantova, del Mantegna, dove alla finta balconata circolare aperta nel soffitto si affacciano amorini e alcuni personaggi sullo sfondo di un cielo turchese cui, il sapiente utilizzo delle nuvole conferisce una profondità iper-reale, oppure la volta della chiesa di S. Ignazio a Roma, realizzata dal maestro dell'illusionismo prospettico barocco Andrea Pozzo, che trasforma la articolata volta in un maestoso loggiato aperto al centro sulla figurazione della Gloria di Sant'Ignazio, una quantità di figure di angeli e santi in moto ascensionale in un cielo profondissimo con cirri e nubi.

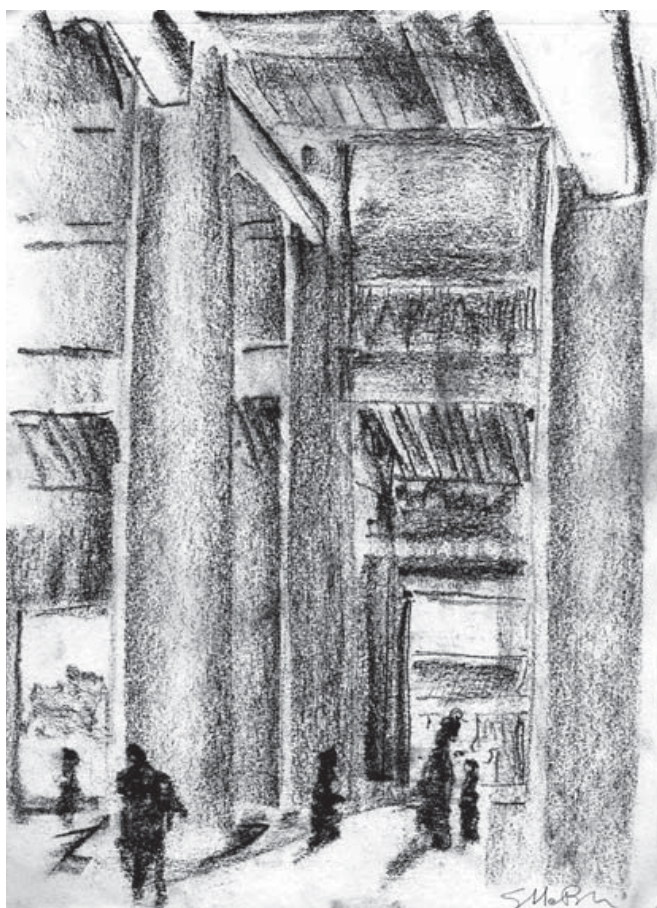


Figura 8. Interni monumentali nelle tombe della dinastia Ming a X'ian in Cina. Il tratto del carboncino aiuta a restituire i contrasti e le profonde ombre dell'ambiente.

Ponendo la mano attorno all'occhio al fine di oscurare la luce e ridurre il campo visivo, o utilizzando un tubo di cartone o un semplice foglio ripiegato a mo'

di cilindro, si ottiene quella che è comunemente chiamata la veduta a cannocchiale. Il cannocchiale si utilizza per focalizzare l'attenzione, per far emergere un dettaglio o ingrandire un particolare dove sparisce o perde importanza lo sfondo così che la veduta si focalizza interamente sull'oggetto, sul dettaglio. In questa inquadratura vengono eliminati tutti gli elementi della scena per lasciare rappresentato solamente un particolare, generalmente lontano, che viene proiettato nel primo piano del disegno.

La riduzione della profondità di campo e la costruzione del quadro all'intorno del soggetto dell'immagine, permette una maggiore messa a fuoco, causata dalla minore quantità di luce raccolta, ed un aumento della definizione dei contorni. Il soggetto rappresentato è in genere posto lontano dal disegnatore che ricorre a questo meccanismo per riuscire ad osservarlo più attentamente. Rispetto ad un disegno di dettaglio la veduta a cannocchiale genera un disegno che non rappresenta un particolare di piccole dimensioni ma intende esaltare i contrasti generali delle forme della scena con il rischio però di generare uno squilibrio grafico dovuto all'esaltazione di alcune parti e corrispondenti linee nel foglio.



Figura 9. Interno di Santa Sofia a Istanbul

Il disegno di esterni viste da ambienti interni prende le mosse dalla relazione con quello che si presenta come cornice della veduta può presentarsi come una forma maggiormente complessa di quella che abbiamo definito come veduta a cannocchiale. In questo particolare tipo di veduta bisogna fare attenzione ai rischi che comporta la visione bioculare a causa delle possibili false percezioni di paesaggi esterni più dilatati rispetto alle reali possibilità date dal rapporto fra l'ampiezza dell'apertura e la distanza dell'osservatore dalla "finestra" sul paesaggio.

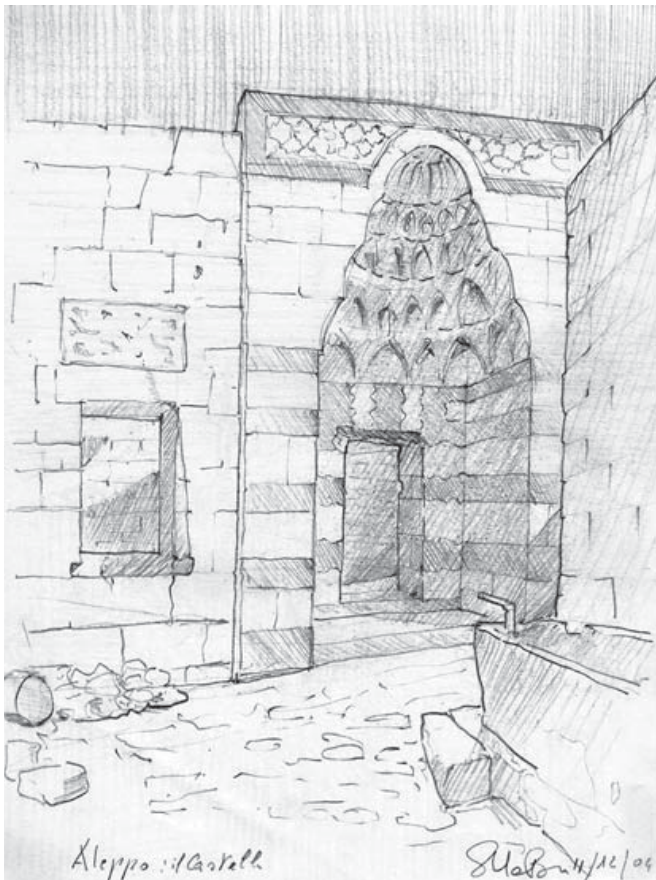


Figura 10. Portale marmoreo di un palazzo della cittadella di Aleppo.

Tecnicamente per restituire questo contrasto di ambienti esterni ed interno è necessario individuare delle differenze cromatiche in grado di restituire nel disegno un dentro ed un fuori. Quando si guarda attraverso superfici vetrate una possibile resa dei riflessi del vetro può essere resa con piccoli tratteggi che aiutano a percepire la presenza di una superficie trasparente. È fondamentale usare dei tratti più sottili ed eventualmente coloriture più sfumate con contrasti meno accentuati per definire la lontananza del paesaggio esterno. Il primo piano invece va accentuato con tratti e coloriture appropriate a sotto-

lineare il distacco con la figurazione dell'esterno o sfondo. I contrasti luce / ombra tra interno ed esterno sono essenziali per percepire la diversità fra i due ambienti.

Risulta importante chiarire che le stesse regole valgono sia che si faccia la vista dall'interno verso l'esterno sia che si disegni la vista dall'esterno verso l'interno, risulterà tuttavia più opportuno ad esempio se la scena si svolge di giorno, attribuire più ombre e meno luminosità, con coloriture più scure, agli interni e viceversa maggiore luminosità agli esterni. Restituire la percezione di un notturno è più difficile in quanto i contrasti aumentano, gli interni assumono un'atmosfera più calda, definita dalle luci colorate e concentrate dell'illuminazione artificiale, mentre fuori deve essere disegnato il cielo nero.

Riferimenti bibliografici

- ARREDI, Marina Pia, 1985, *Le ragioni della forma*, Bulzoni Editore, Roma.
- BACHELARD Gaston, 1975, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari.
- BINI, Marco, BERTOCCHI, Stefano, 2004, *Castelli di Pietre. Aspetti formali e materiali dei castelli crociati nell'area di Petra in Transgiordania*, Polistampa, Firenze.
- BERTOCCHI, Stefano, BINI, Marco, 2012, *Manuale di rilievo architettonico e urbano*, Città Studi Edizioni, Torino.
- CAMPBELL SMITH, Ray, 2004, *Paesaggi ad acquerello*, Il Castello srl, Milano.
- DE FIORE, GASPARE, 1967, *Dizionario del Disegno*, La scuola, Brescia.
- IITTEN, Johannes, 2002, *Arte del colore*, il Saggiatore, Milano.
- HOGART, Burne, 1984, *La tecnica del chiaroscuro. trattato di disegno professionale spacializzato*, Editiemme srl, Milano.
- PARRINELLO, Sandro, 2013, *Disegnare il Paesaggio*, Edifir, Firenze.
- WADIE SAID, Edward, 2002, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli.