



Fotografare è di più, osa, vieni a scoprirlo.

Principi di composizione e inquadratura

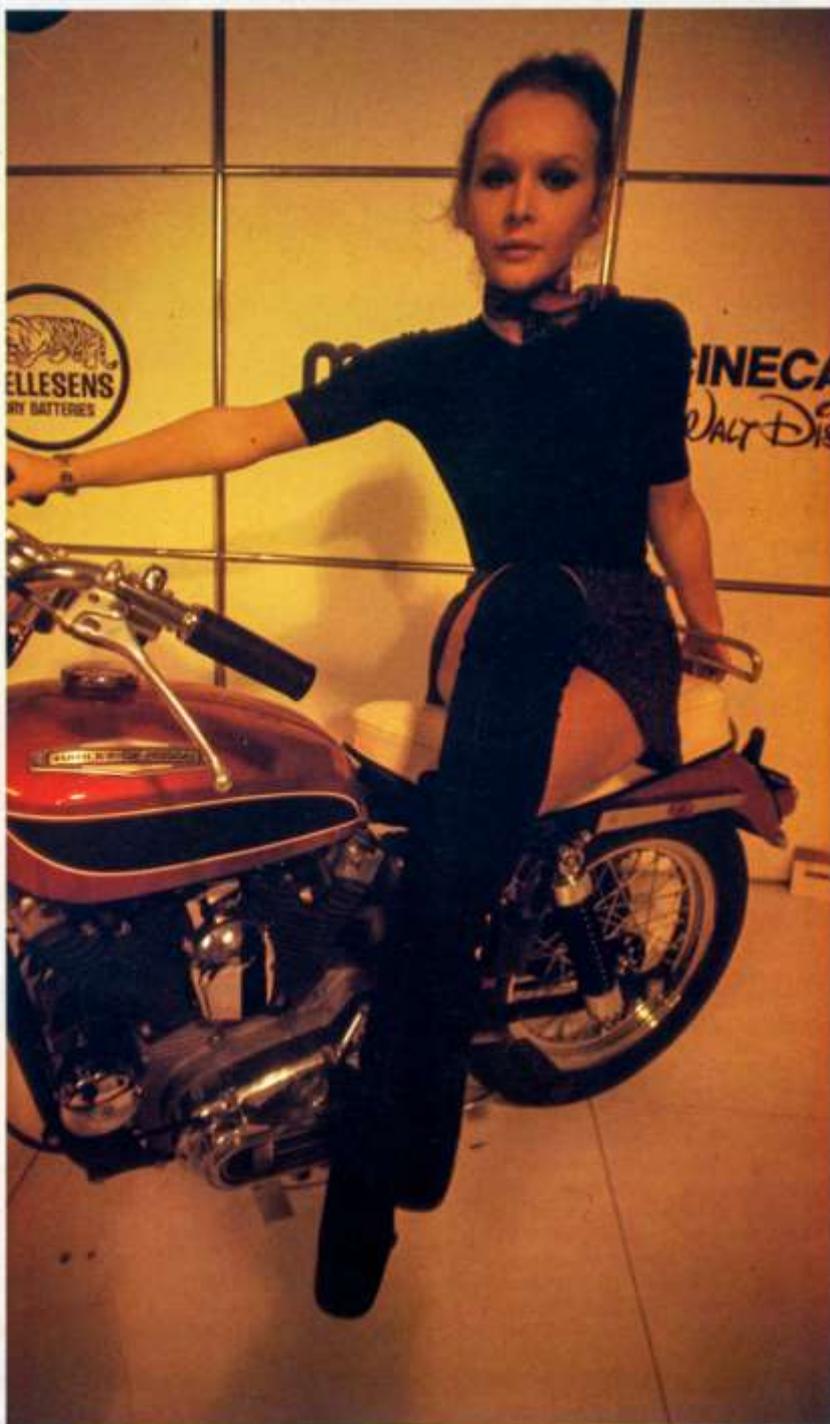
LA COMPOSIZIONE

Un noto critico fotografico, in un suo provocatorio intervento, affermava che il fotografo, e in particolare il fotoamatore, non è che l'ultimo inconsapevole anello di una lunga catena di persone che hanno preso tutte le decisioni al suo posto, lasciandogli solo il compito di schiacciare il bottone. Come dire che un fotoamatore non ha che una insignificante partecipazione al merito di una bella fotografia.

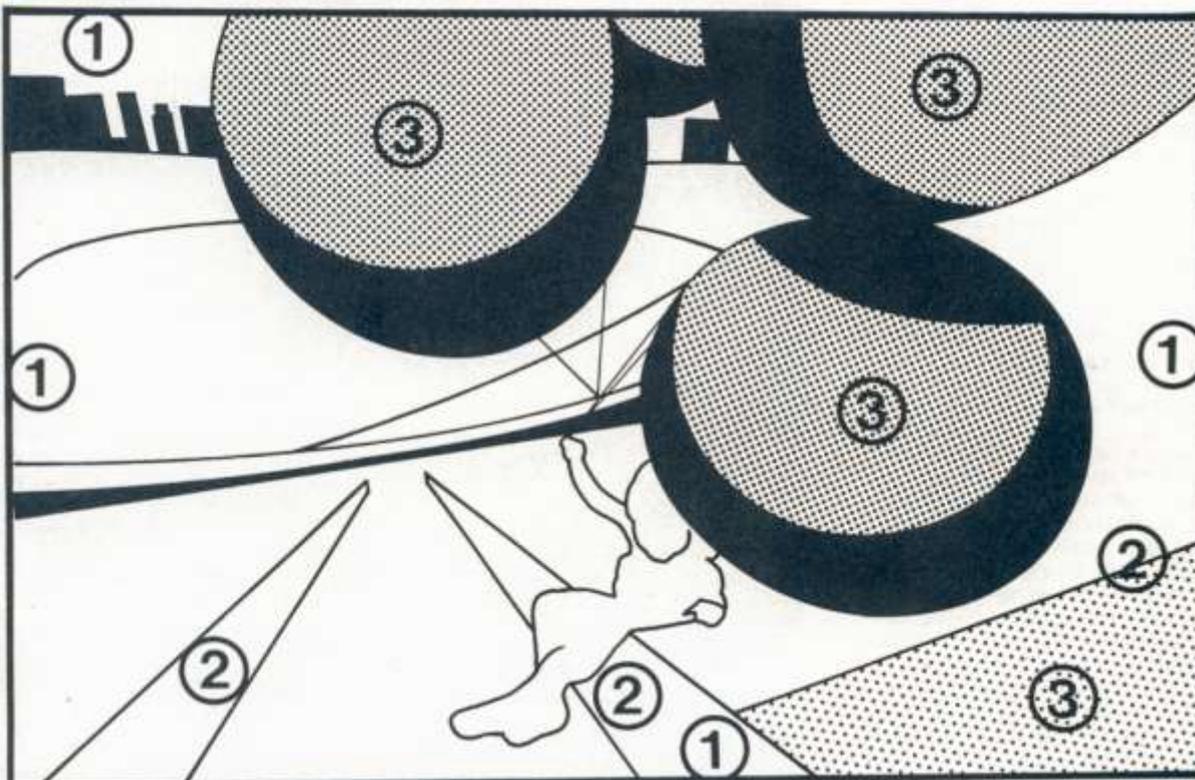
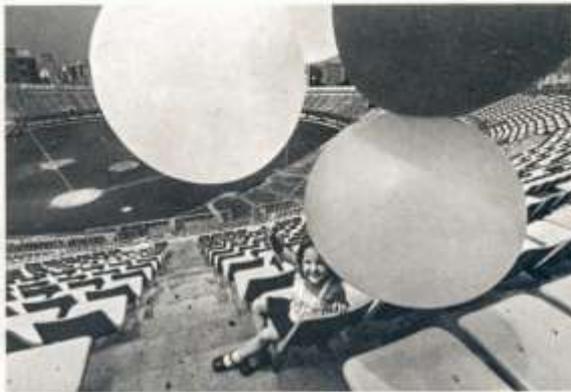
E, pur lasciando questa dichiarazione nel paradosso dialettico, non vi è dubbio che un fotografo superficiale e mentalmente pigro ottenga immagini che altri hanno programmato. Spieghiamo il concetto con un esempio classico e ben riscontrabile: la diapositiva di un bel paesaggio alpino ottenuta con un apparecchio totalmente automatico di tipo tascabile e con il fotografo che ha solo cercato di inquadrare ben dritta la scena.

La bella immagine che vediamo ha una forma rettangolare decisa dai fabbricanti dell'apparecchio, colori (caldi o freddi) decisi dai fabbricanti della pellicola e un disegno prospettico deciso dall'adozione di una determinata focale per l'obiettivo standard (di solito intorno ai 50 mm per il 24 x 36 mm). Certo queste scelte non sono casuali, ma dettate da precise esigenze e da lunghe esperienze; di fatto non sono del fotografo e la fotografia, pur validissima in sé, rimane anonima, lasciando all'operatore finale solo la scelta di quel determinato angolo di realtà. Così, mentre è impossibile inventare un pittore, può essere facilissimo creare un fotografo. E il fotografo diventa autonomo quando, da semplice manovratore di tecniche e apparecchi a lui estranei, riesce a trasferire la sua personalità nell'immagine utilizzando l'unico metodo a sua disposizione: la scelta.

Naturalmente quando si parla di scelte estetiche è molto difficile e forse arbitrario stabilire delle



COME LEGGERE E STUDIARE L'IMMAGINE FOTOGRAFICA

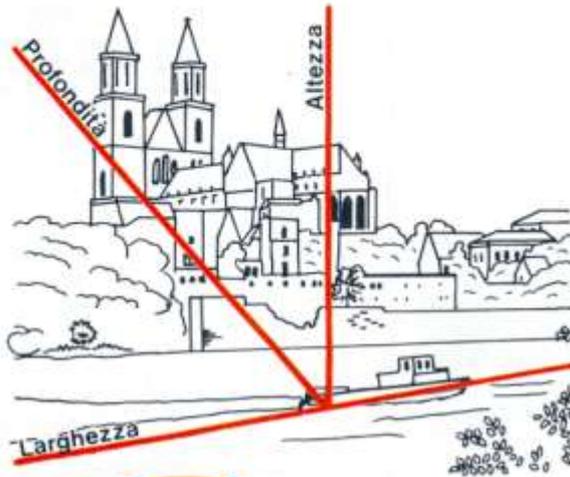


Una qualunque fotografia è formata da elementi chiave che condizionano l'attenzione e le reazioni psicologiche di un osservatore. Dopo un minimo esercizio si possono astrarre e isolare questi elementi osservando l'immagine nel mirino in modo da poterli eventualmente modificare. I principali sono le linee di forza, che indirizzano l'osservatore su un determinato punto della immagine e le masse o volumi che creano l'inclinazione psicologica per l'approccio al

soggetto rappresentato. 1) Proporzione tra il lato lungo e quello corto dell'immagine: più è alta, maggiore è l'impatto visivo e l'accentuazione del disegno prospettico. 2) Le linee oblique, orizzontali e verticali servono a controllare la profondità e a guidare la lettura dell'osservatore: sono come la punteggiatura in una frase. 3) Le masse e i volumi costituiti dalle parti non riducibili a figure geometriche: a seconda della loro posizione e della tonalità aumentano o diminuiscono la

drammatizzazione dell'immagine. Notate nelle due foto in alto anche la diversa apparenza tra foto a colori e in bianco e nero.

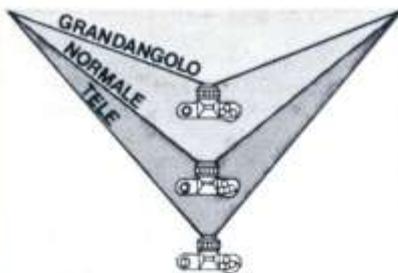
PROSPETTIVA: LE DIMENSIONI DELL'IMMAGINE



Il soggetto a tre dimensioni è sempre riprodotto su un piano a due dimensioni di forma fissa: sparisce la profondità. Nel caso del formato 35 mm l'immagine si forma sempre in un rettangolo di 24 x 36 mm con un rapporto di 1,5 a 1, anche se la foto finale può essere tagliata con rapporti diversi.

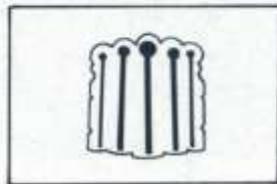
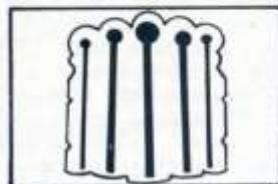
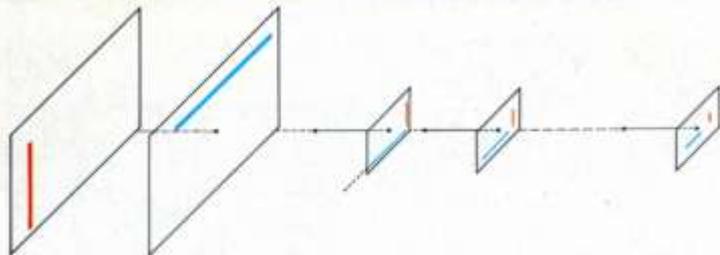


Le dimensioni dell'immagine sono sempre uguali qualunque sia la grandezza del soggetto inquadrato e ripreso dallo stesso punto: riprendendo, infatti, il soggetto dallo stesso punto con angoli di campo (obiettivi) diversi, lo spazio inquadrato è sempre riportato su un rettangolo delle stesse dimensioni: nel nostro caso, 24 x 36 mm.



La prospettiva di una stessa immagine si modifica cambiando contemporaneamente distanza di ripresa e focale dello obiettivo: inquadrando sempre la stessa parte del soggetto, ma usando obiettivi con diversi angoli di campo, le componenti dell'immagine rimangono le stesse ma cambiano le loro dimensioni, creando, così, rapporti prospettici diversi.

PROSPETTIVA: DISTANZA DI RIPRESA



Al centro e disegni sotto: allontanandosi dal primo piano le proporzioni cambiano e cambia anche l'impressione delle dimensioni del soggetto (enorme a sinistra, più normale a destra). Nel disegno in alto si vede perché otticamente la linea sul piano più vicino all'obiettivo venga riprodotta più

lunga di quella — identica — sul piano più lontano; questa differenza crea l'illusione della profondità, mentre il rapporto tra la grandezza del primo piano e quella degli altri enfatizza più o meno la prospettiva. Nelle due foto in alto si vede la differenza tra dimensioni reali e prospettive.

regole, anche perché la libertà creativa è assoluta e slegata da schemi.

Ma la tipicità della fotografia, il suo indissolubile legame alla realtà del soggetto e al mezzo tecnico, la sua ripetitività di risultati — cioè la possibilità di ottenere sempre uno stesso tipo di immagine ripetendo un dato procedimento — e la sua dipendenza dal modo di disegnare dell'obiettivo, consigliano un approfondimento di tutti gli aspetti che contribuiscono alla costruzione

formale di un'immagine fotografica, cercando di codificare i parametri base di riferimento. Diamo per scontato che tutte quelle operazioni e scelte volte ad ottenere una fotografia tecnicamente corretta siano diventate un fatto automatico e non condizionante e incominciamo a vedere come si presenta e si trasforma l'immagine disegnata dall'obiettivo sulla pellicola (o sul vetro smerigliato di una reflex).

Al momento dello scatto tre fattori giocano sulla formazione dell'immagine:

distanza di ripresa; è la distanza tra il fotografo e il primo piano ben determinabile della scena;

angolo di campo dell'obiettivo; è in diretto rapporto con la lunghezza focale: si allarga con le focali corte e si stringe con quelle lunghe;

angolazione, o punto di ripresa; è data sia dall'altezza dell'apparecchio rispetto alla base della scena, sia dall'angolo che forma l'asse ottico rispetto ai piani verticali ed orizzontali della scena. In pratica è l'inclinazione con cui si fotografa il soggetto.

Alla definizione del carattere di una fotografia partecipano poi i vari rapporti tonali e di colore e, ovviamente, l'eventuale manipolazione del soggetto (per esempio far spostare una persona o introdurre artificialmente elementi nella scena). Manipolando intelligentemente questi tre fattori si riesce a dare qualunque caratterizzazione al matematico e freddo disegno di un obiettivo accentuandone le caratteristiche peculiari.

Queste tre operazioni, che determinano il **disegno**, unite alle scelte che influiscono sulla **qualità** dell'immagine (contrasto e grana della pellicola, illuminazione e tonalità di stampa), vengono genericamente riunite in quell'unica operazione che viene comunemente chiamata **composizione dell'immagine e controllo della prospettiva**.

LA PROSPETTIVA

Abbiamo già detto come il fotografo non debba preoccuparsi di tutte quelle tecniche che affliggono il pittore quando deve rappresentare una realtà a tre dimensioni sulla tela.

A questo ci pensa l'obiettivo. E poiché la prospettiva disegnata da un obiettivo risponde a precise leggi matematiche, è bene rendersi conto di come questo avviene e soprattutto sapere cosa succede quando si interviene con una qualunque modifica.

Un obiettivo disegna automaticamente l'immagine del soggetto e di fatto trasferisce le tre dimensioni della realtà — altezza, lunghezza e profondità — su un piano, che è una realtà bidimensionale (altezza e larghezza). E, mentre le dimensioni della realtà sono limitate solo dalla nostra attenzione visiva e quindi mutabili in continuazione (non

per niente si dice **spaziare con la vista**), l'immagine dell'obiettivo è costretta in uno spazio fisso e immutabile che è il formato del fotogramma (anche se l'effetto finale è in un certo qual modo controllato dal rapporto di ingrandimento, dal taglio della stampa e dal punto di osservazione).

Di fatto **la prospettiva di una qualunque immagine è data dal rapporto tra le dimensioni dei vari oggetti sui diversi piani della scena**, in funzione della grandezza e delle proporzioni della fotografia finale e della distanza di osservazione (e spesso del ricordo che abbiamo del soggetto).

Un obiettivo disegna proporzionalmente più grandi gli oggetti più vicini. Quindi, avvicinandosi o allontanandosi dal primo piano — cambiando **la distanza di ripresa** — si riesce a modificare il rapporto tra le grandezze sui vari piani e quindi a modificare la prospettiva. Quando gli oggetti in primo piano sono proporzionalmente molto più grandi di quelli sullo sfondo avremo **una prospettiva spinta con una forte sensazione di profondità**.

Quando le dimensioni del primo piano diminuiscono rispetto a quelle dello sfondo, la profondità diminuisce e **la prospettiva è piatta**.

SCELTA DELLA LUNGHEZZA FOCALE

Per quale ragione pratica sono stati progettati e costruiti gli obiettivi intercambiabili di lunghezza focale diversa? Facciamo l'esempio di un soggetto formato da una persona con in mano un mazzo di fiori in primo piano, una casupola a una trentina di metri e uno sfondo di montagne. Se si fotografa questa scena con un 50 mm, su una reflex 35, si avrà un fotogramma che ha registrato tutto lo spazio compreso nell'angolo di campo dell'obiettivo. Come abbiamo visto nel capitolo precedente possiamo aumentare o limitare l'inquadratura allontanandoci o avvicinandoci al soggetto. Questa operazione però comporta due problemi: uno fisico, per cui può essere impossibile avvicinarsi o allontanarsi dalla parte della scena che vogliamo fotografare, sia per la distanza che per altri impedimenti. Il secondo di natura prospettica e compositiva.

Infatti, avvicinandoci ad un soggetto ne modifichiamo il rapporto con gli altri ingrandendolo inverosimilmente e provocando quelle che comunemente vengono dette **distorsioni prospettiche** (come potrebbe succedere al volto della persona che occupa quasi tutto il fotogramma). Oppure allontanandoci possiamo far entrare nell'inquadratura (specie lateralmente) degli elementi che non desideriamo. Ma, se si toglie la necessità di avere uno sfondo ancora più largo, possiamo ottenere l'inquadratura desiderata ingrandendo la parte del fotogramma che ci interessa e mantenendo la corretta prospettiva. Solo che, oltre un limitato ingrandimento, perdiamo molti dettagli a causa della evidenza della grana e di altri difetti o particolarità (potere risolvete) del negativo. In definitiva sono importanti sia **le dimensioni dei vari oggetti sul fotogramma**, sia **la risposta prospettica in funzione di una determinata inquadratura**. E' utile quindi disporre di obiettivi diversi che evitino di doversi allontanare o avvicinare per modificare lo spazio inquadrato,

e di obiettivi che permettano di controllare la prospettiva di un'immagine rapportata sempre allo sfruttamento di tutto il fotogramma.

Nella parte dedicata all'attrezzatura abbiamo parlato degli obiettivi intercambiabili riferendoci specialmente alle possibilità che offrono di controllare lo spazio inquadrato; qui tratteremo gli obiettivi di diversa focale riferendoci alle loro caratteristiche di disegno prospettico del soggetto, in modo da poter facilitare una scelta non di necessità (come quando si devono fotografare interni architettonici o soggetti lontanissimi) ma creativa. Come per esempio: per un ritratto è meglio il disegno prospettico di un grandangolare, del normale o di un tele? oppure, che aspetto prende un'automobile fotografata con un grandangolo? e via dicendo.

Obiettivi normali

Hanno una lunghezza focale uguale o vicina alla diagonale del fotogramma (45/55 mm per il formato 24x36 mm). La prospettiva disegnata da questi obiettivi è quella che

PROSPETTIVA: ANGOLI DI CAMPO



180° 7,5 mm



75° 28 mm



46° 50 mm



18° 135 mm



5° 500 mm



2,1° 1200 mm

Per togliere elementi del soggetto o si utilizza una parte minore del fotogramma, o si modifica il punto di ripresa avvicinandosi o si restringe l'angolo di ripresa: in tutti e tre i casi cambia l'apparenza dell'immagine. Nel primo caso si ha uno scadimento delle qualità tecniche, nel secondo ci possono essere delle reali difficoltà fisiche di spostamento; il cambiamento della focale dell'obiettivo permette un completo controllo dell'inquadratura. Per aggiungere elementi del soggetto si può intervenire solo allontanandosi o cambiando angolo di ripresa. Oltre ad eventuali impedimenti fisici, spostare il punto di ripresa può essere utile solo con soggetti relativamente vicini, mentre cambiando focale dell'obiettivo non esistono problemi.

Oltre a poter scegliere l'inquadratura e la prospettiva più utile, gli obiettivi zoom permettono tutta una serie di immagini di grande effetto. La foto di questa pagina è stata ottenuta spostando la focale di un Nikon per tutta la sua escursione, con un tempo di otturazione relativamente lungo.

se pensiamo ad una prospettiva spinta, grandangolare, ci orienteremo su quegli obiettivi che hanno una focale massima più corta di 40 mm; se desideriamo una libertà di scelta nell'ambito della prospettiva normale e che ci consenta di sperimentare a fondo il ritratto, sceglieremo uno zoom che abbia la focale massima intorno a 100 mm. I telezoom, con l'escursione focale compresa tra 135 mm come minima e 500 mm come massima, sono strumenti particolari e non consigliabili nella generalità dei casi.

IL PUNTO DI RIPRESA

Quando scattiamo una fotografia l'apparecchio fotografico si trova in una certa posizione rispetto al soggetto. E' ad una certa altezza dal suolo e si presenta più o meno inclinato rispetto all'asse orizzontale e a quello verticale. In altre parole l'apparecchio **guarda** il soggetto secondo un certo angolo.

Per capire bene l'influenza della posizione dell'apparecchio fotografico si deve idealizzare il soggetto trasformandolo in linee — verticali, orizzontali e oblique — che giacciono sui diversi piani.

La posizione dell'apparecchio influisce sulle dimensioni con cui le linee vengono riprodotte sull'immagine.

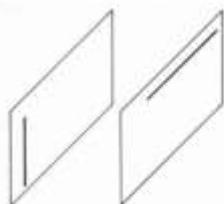
Una piccola digressione di ottica: l'asse ottico dell'obiettivo — la linea immaginaria che unisce i due centri della lente anteriore e posteriore — è perfettamente perpendicolare al piano focale (alla pellicola), per cui, spostando l'apparecchio, si sposta sempre insieme tutto il blocco obiettivo-piano focale. E dal momento che la scena si deve considerare di fatto immobile, è evidente che la sua immagine si sposta sulla pellicola proporzionalmente allo spostamento dell'asse ottico. L'illustrazione mostra chiaramente quello che succede in termini matematici, ma vediamo come

sfruttare questi effetti compositivamente.

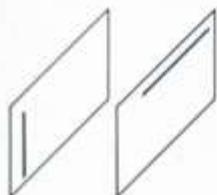
I quattro angoli di due piani quadrangolari posti perpendicolarmente all'asse ottico vengono riprodotti uguali sull'immagine; ma se incliniamo verso il basso l'obiettivo (asse ottico) i lati superiori si troveranno più vicini e saranno riprodotti più grandi di quelli inferiori; è evidente che i lati verticali che li uniscono, non saranno più paralleli ma inclinati e che i due angoli superiori saranno più grandi di quelli inferiori. E viceversa se incliniamo l'apparecchio verso l'alto. Osservando poi il rapporto tra i due quadrangoli (posti su piani diversi) notiamo che si trasformano anche le dimensioni delle linee ideali che uniscono i vertici formando una ideale figura di parallelepipedo. Se poi, lasciando l'asse ottico perpendicolare al soggetto, giriamo l'apparecchio verso destra (o sinistra), i lati verticali sinistri, essendo più vicini,



LA PROSPETTIVA: ALTEZZA E ANGOLO DI RIPRESA



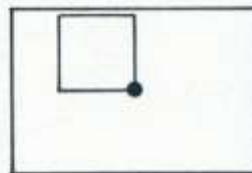
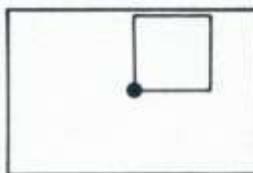
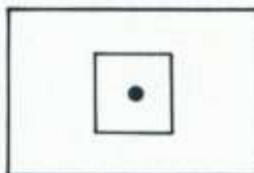
Spostando verticalmente l'apparecchio l'immagine si sposta sul fotogramma e per non « tagliare » testa e piedi si deve inclinare l'apparecchio: notate come si modifichi il parallelismo tra i birilli e come si formino le linee cadenti.



Angolando l'apparecchio rispetto ai piani ortogonali del soggetto si ottiene una convergenza delle linee verticali e orizzontali con una prospettiva « storta » non sempre piacevole: a sinistra e al centro l'asse ottico è perpendicolare, a destra è inclinato verso l'alto.



Le linee verticali e orizzontali che passano per il centro del fotogramma non subiscono nessuna inclinazione qualunque sia l'angolo di ripresa. Notate come la distorsione dei birilli si modifichi a seconda del centro ottico del fotogramma.



LA PROSPETTIVA: IL CONTROLLO DELLE DIMENSIONI...



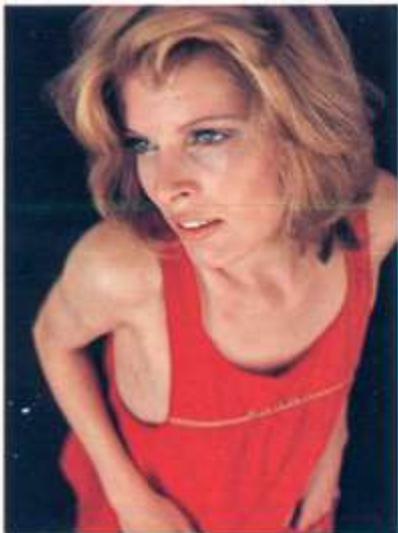
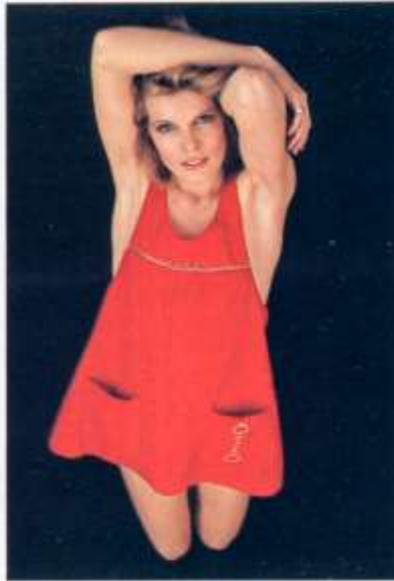
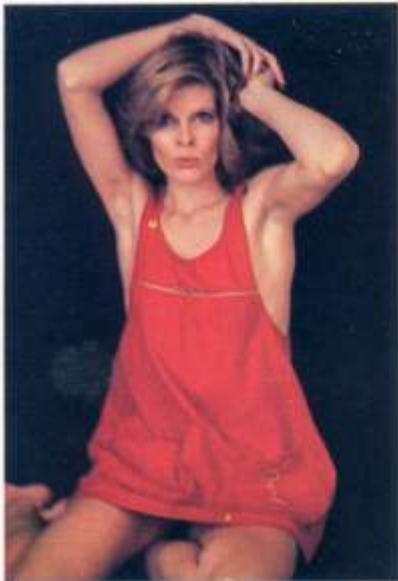
Con l'appropriata scelta della lunghezza focale dell'obiettivo accoppiata all'angolo e all'altezza di ripresa si possono controllare le dimensioni apparenti di tutti i soggetti. Notate come i birilli sembrano rispettivamente molto più grandi e uguali alle statue sullo sfondo. Nella foto a sinistra: il grandangolare ha esaltato il primo piano e ha reso le dimensioni dei birilli uguali a quelle delle statue; solo la leggera sfocatura dello sfondo riesce a restituire il senso delle dimensioni reali. Nella foto a destra: con il teleobiettivo i birilli sembrano molto più grandi della realtà, perché non esiste senso della profondità e il paragone viene spontaneo con le statue.

...E DELLA FORMA DEL SOGGETTO

Come si trasformano la forma e le dimensioni di una automobile: sopra con un grandangolare, al centro con un normale e, sotto, con un teleobiettivo. Quale è la più vicina alla realtà e quale la più incredibile?



Il punto di ripresa e la focale dell'obiettivo sono particolarmente importanti nelle riprese programmate delle modelle in studio e fuori. E' sempre utile eseguire tutta una serie di scatti con l'apparecchio in varie angolazioni, quindi scegliere la prospettiva più adatta. Nelle foto di questa pagina, quattro momenti compositivi di una stessa seduta in studio.



saranno più grandi, e succede la stessa cosa solo che il cambio di rapporti si svolge orizzontalmente. E ancora, se con l'asse ottico perfettamente perpendicolare, noi abbassiamo (o alziamo) l'apparecchio, i quadrangoli si sposteranno verso l'alto (o verso il basso) del fotogramma. Se poi si fotografa dopo aver

fatto fare all'apparecchio i tre (o due) spostamenti insieme si avrà l'immagine dei due quadrangoli che ha subito tre (o due) trasformazioni prospettiche contemporaneamente: se, per esempio, si fotografano i quadrangoli dal basso, inclinando l'apparecchio verso l'alto e girandolo verso destra. E' evidente come si può giocare con la forma che avrà sull'immagine un soggetto reale. Per esempio, sembrerà molto più alto se lo si fotografa dal basso, mentre si appiattirà se viene ripreso dall'alto o si allungherà man mano che si aumenta l'angolazione orizzontale dell'apparecchio. Per esempio, una persona di bassa statura e un po' grassottella se ripresa dal basso su uno sfondo neutro o molto lontano (o sfocato) sembrerà molto più alta. Oppure, se non si vuole far sfigurare una persona bassa rispetto ad uno spilungone (o viceversa), basta sistemare la più bassa in primo piano e riprendere dal basso, oppure dall'alto mettendo davanti quella più alta. E' questo un trucco comunemente usato in

cinematografia quando si devono riprendere due attori importanti di cui uno è molto più basso dell'altro. E, tanto per rimanere nell'aneddotica, sembra che Elizabeth Taylor, tanto bella e brava quanto bassina, pretendesse questo tipo di ripresa addirittura per contratto.

Il punto di ripresa è anche importante nel ritratto classico che prevede l'eliminazione, o almeno la diminuzione, di forti particolarità (difetti) fisiche strutturali. Per esempio una persona col volto lungo, o con il nasone, verrà sempre ripresa centralmente dall'alto, in modo che l'ovale del volto si arrotondi e il naso si appiattisca; al contrario, un volto rotondo e pacioccone si riprenderà dal basso e di tre quarti: così si affinerà. E ancora, una ripresa angolata e bassa renderà più filante la linea di una automobile, mentre una centrale contribuirà a rendere più tozzi e pesanti gli oggetti. Tutto questo è valido e facilmente applicabile quando nella scena non compaiono nette righe verticali o orizzontali. Angolare il punto di ripresa, per

La zona di nitidezza di un'immagine parte dal piano di messa a fuoco e si allunga verso l'infinito mentre è proporzionalmente più corta verso l'apparecchio. A parità di diaframma la zona di nitidezza si accorcia man mano che si avvicina alla fotocamera il punto di messa a fuoco... (grafico in alto). Il passaggio tra la zona di nitidezza e quella di confusione non è mai netto ma variamente

degradante (grafico al centro). Nel grafico in basso, la zona di nitidezza, a parità di punto di messa a fuoco, aumenta con la chiusura del diaframma (blu = $f: 5,6$, rosa = $f: 8$ e gialla = $f: 16$). Nelle due foto in fondo alla pagina: a sinistra tutto il soggetto è nella zona di « fuori fuoco », a destra è a fuoco solo il primo piano.

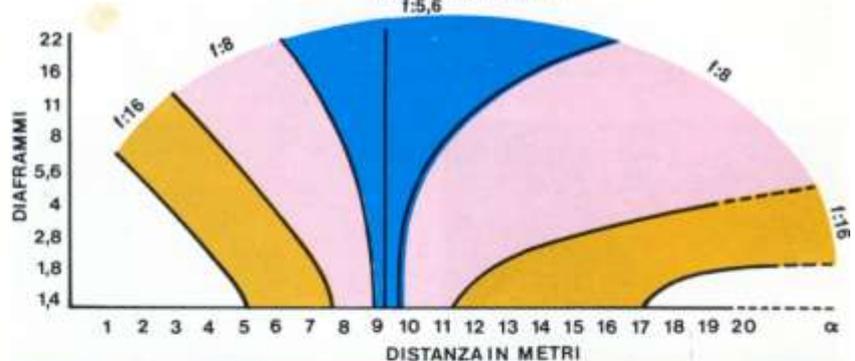
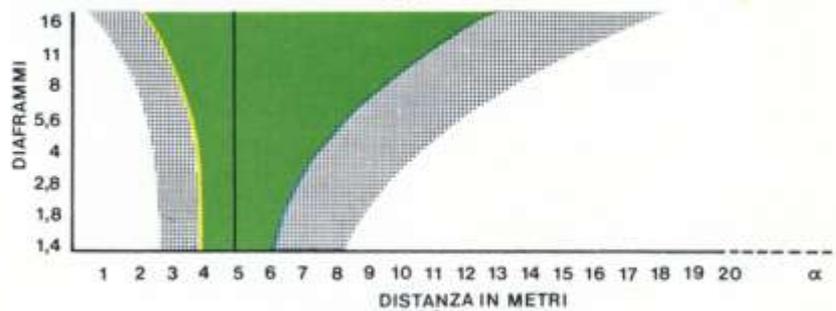
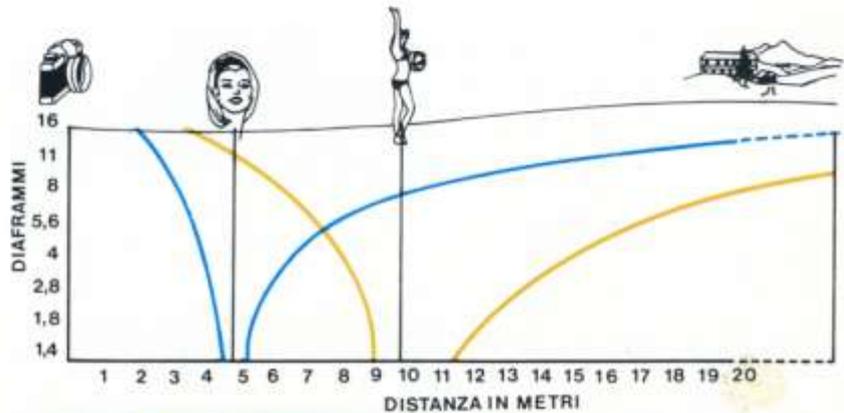
esempio, quando compaiono case, alberi, pali della luce, ringhiere, ecc. provoca una fortissima caratterizzazione delle distorsioni delle linee parallele, dando una prospettiva molto fastidiosa: sono le ormai classiche linee cadenti. Con soggetti di questo tipo l'inquadratura si può regolare solo con spostamenti orizzontali e verticali dell'apparecchio e mai obliqui. L'effetto creato con l'inclinazione dell'apparecchio è tanto più evidente quanto più si va verso la prospettiva grandangolare. La posizione dell'apparecchio al momento della ripresa è il maggior sistema di controllo compositivo assieme alla focale dell'obiettivo.

IL CONTROLLO TONALE

Un'immagine non è fatta solo di forme nitidamente disegnate, ma anche di zone diverse per tonalità (di grigi o di colore) e percezione visiva. L'osservatore reagisce in modo diverso quando guarda una fotografia con tutti i colori ben distinti (o con un esatto rapporto di grigi) o davanti ad immagini monocrome (o con una scala di grigi spostata verso il chiaro o lo scuro). Come riceve sensazioni (e messaggi) diverse da una fotografia con tutti i particolari bene a fuoco o con solo una parte di essi nitidamente leggibili. E ancora, una cosa è una immagine con forti chiaroscuri, un'altra se lo stesso soggetto è privo di ombra e contrasto. Tonalità, nitidezza e contrasto dipendono da precise scelte dell'operatore; vediamo ora quali sono le linee di guida per il controllo tonale dell'immagine.

Messa a fuoco e profondità di campo

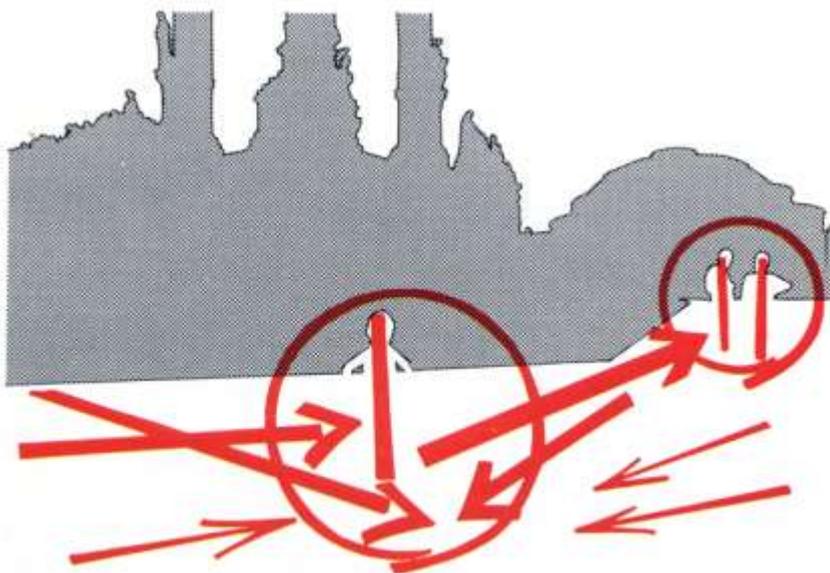
Le tecniche di messa a fuoco e di profondità di campo sono state già ampiamente trattate precedentemente e con precisi



In alto: le immagini si « scrivono » e si « leggono » come un testo letterario; il nostro occhio parte da sinistra, percorre accelerando la riga fino alla fine del foglio, rallenta o si ferma seguendo i segnali della punteggiatura; foto e disegno in basso: in una fotografia l'occhio legge il soggetto seguendo segnali equivalenti, che sono

le linee di forza in cui si può scomporre l'immagine.

Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli,



La scelta della lunghezza focale dell'obiettivo, della pellicola, del punto di ripresa e di messa a fuoco, modificano sostanzialmente l'immagine; sono, in definitiva, delle scelte tecniche.

La scelta del soggetto e la sua collocazione all'interno dell'inquadratura è essenzialmente **culturale**: il **come si costruisce una bella immagine** al di là di una fotografia tecnicamente riuscita, non costituisce materia specifica di questi volumi. E' utile però accennare brevemente ad alcune regole considerate universalmente i canoni di partenza per una buona inquadratura.

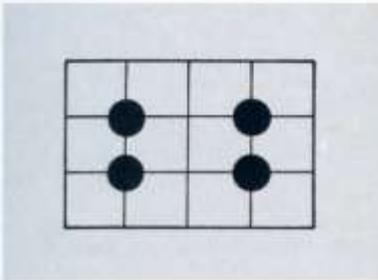
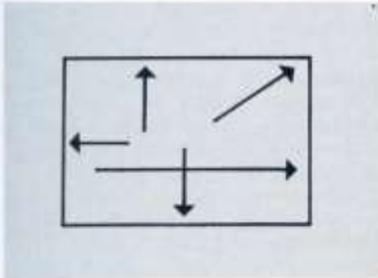
L'inquadratura e le sue regole

Quando l'immagine fotografica non è pura e semplice riproduzione tecnica, ma è un mezzo per comunicare e raccontare, si comporta né più né meno come il linguaggio umano, parlato o scritto. Così anche per il linguaggio fotografico esistono una grammatica e una sintassi. E, come siamo abituati a costruire una frase secondo il classico ordine **soggetto-verbo-predicato**, così faremmo uno sbaglio grammaticale mettendo il soggetto di una fotografia nel posto sbagliato dell'inquadratura.

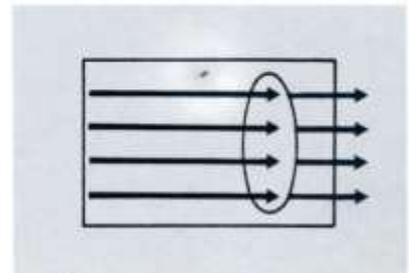
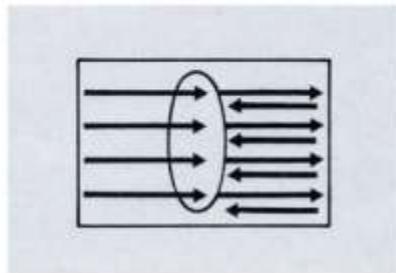
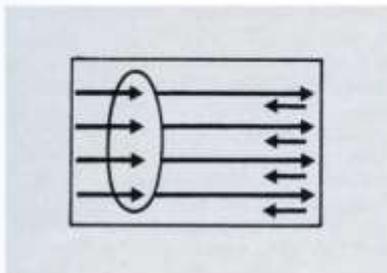
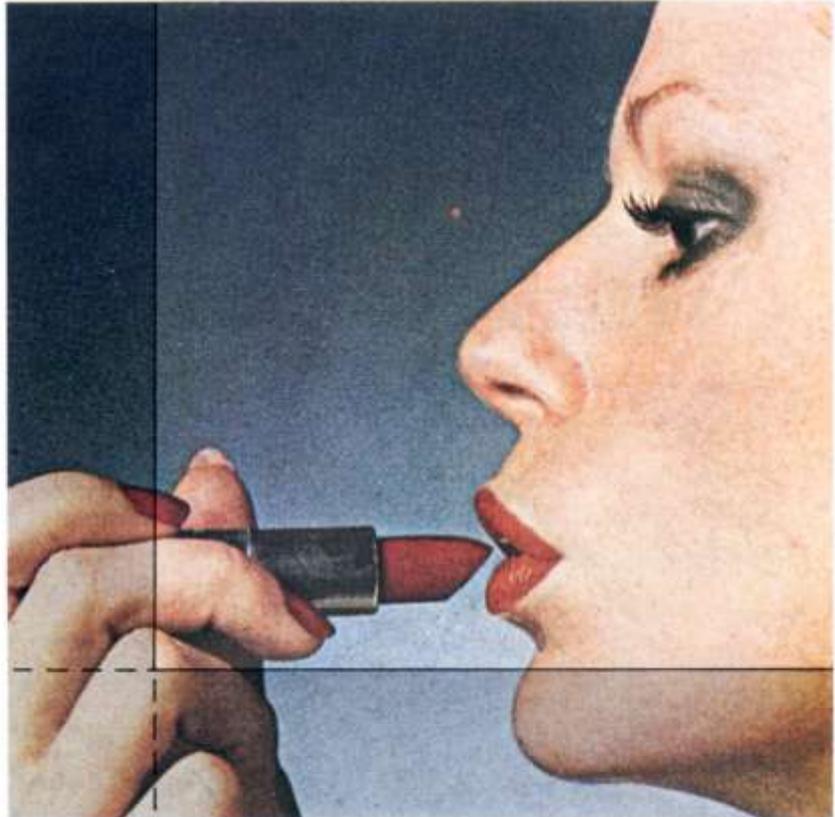
Le regole base della composizione prendono corpo dallo studio delle comuni reazioni delle persone quando osservano sia la realtà che una qualsiasi immagine di essa. Sin da piccoli siamo abituati a guardare quello che ci circonda partendo dalla parte sinistra e spostando ritmicamente lo sguardo fino alla parte finale destra: né più né meno di come leggiamo. Guardando una fotografia, la prima, immediata, attenzione è posata sul lato sinistro dell'immagine, quindi il nostro occhio la scorre, soffermandosi sui punti di interesse che, in qualche modo, funzionano

A sinistra in alto: le linee di forza vengono fermate più o meno nettamente dai quattro lati dell'immagine; in basso: il mirino va diviso idealmente come il disegno sotto e il soggetto va posto in una delle quattro intersezzioni; in alto, a destra un mirino quadrato si utilizza al meglio se si elimina dall'inquadratura una

striscia laterale. Nelle foto e nei disegni in fondo alla pagina: un soggetto « sembra » più dinamico (veloce) vicino ai lati dell'immagine, mentre al centro diventa statico (notate come il soggetto dell'ultima foto a destra sembri « uscire » dal fotogramma).



da freno alla corsa del nostro sguardo verso il lato destro (finale) dell'immagine. E' evidente come l'effetto e l'interesse di un'immagine sia condizionato dalla forza e dalla posizione di questi « freni ». Facciamo un esempio:
a) un punto di interesse è posto



immediatamente dopo il lato sinistro; il nostro occhio è appena entrato in azione ed è già stato costretto a fermarsi: rimane come in equilibrio frenato sul lato sinistro dell'immagine (come un'auto in discesa che appena partita è costretta a frenare bruscamente e rimane pronta per ripartire). E' chiaramente una posizione **dinamica**, con l'emotività dell'osservatore molto tesa.

b) il punto d'interesse è vicino al centro geometrico del rettangolo; il nostro occhio ha già affrontato l'immagine e si è in un certo modo stabilizzato (come un'auto che dopo aver effettuato un sorpasso riprende tranquillamente la sua andatura). E' una posizione **statica** di massimo **equilibrio**, in cui l'emotività dell'osservatore è al livello più basso.

c) il punto d'interesse è vicino al

lato destro dell'immagine; il nostro occhio, partito da sinistra, ha percorso velocemente tutta la superficie dell'immagine e si deve fermare bruscamente.

E' la posizione di **massimo dinamismo ed emotività** dell'osservatore che si comporta come un guidatore che all'improvviso vede qualcosa che gli interessa ed è costretto a fare marcia indietro per poterla osservare. E' evidente come si riesca a guidare l'emotività dell'osservatore nel senso che più si desidera, sistemando il soggetto principale in una di queste posizioni. In linea generale si può ricordare questa regola: **il soggetto (e tutta l'immagine) acquista dinamismo e drammaticità via via che si sposta dal centro geometrico dell'immagine verso i lati perimetrali.**

La composizione classica e più usata consiste nel **sistemare il soggetto in uno dei quattro punti formati dalle intersezioni delle due linee orizzontali e verticali che dividono l'immagine in nove parti uguali.** Di solito conviene che il formato dell'immagine sia proporzionale al formato del mirino per ragioni tecniche più volte ricordate.

Due parole per il formato quadrato ancora molto diffuso. Il rettangolo delle 24 x 36, reflex e non, è una forma geometrica considerata ideale per la composizione in quanto aperta a tutte le possibilità. Il quadrato, invece, è una figura geometrica statica ed equilibrata per eccellenza, dove è molto più difficile inserire armoniosamente le varie forme naturali del soggetto. Ai possessori di apparecchi che forniscono fotogrammi quadrati consigliamo di togliere idealmente o praticamente (con una striscia di nastro adesivo opaco) una parte verticale od orizzontale del vetro smerigliato in modo da formare un rettangolo dalle proporzioni molto vicine a quelle degli altri apparecchi. Riferendoci al formato 6 x 6 si può applicare una striscetta di nastro adesivo a 2 cm dal lato superiore (per l'inquadratura orizzontale) o a 2 cm dal lato destro o sinistro (per l'inquadratura verticale). In pratica si riduce il formato 6 x 6 ad uno 4 x 6 che, tra l'altro, è molto più conveniente per sfruttare i formati rettangolari della carta da stampa, senza perdere alcun vantaggio del maggior formato.

CON L'OCCHIO AL MIRINO

Guardate sempre gli angoli ed i lati per evitare gli elementi fastidiosi.

La linea dell'orizzonte deve essere parallela ad un lato e sistemata a non meno di 2/3 del fotogramma.

Controllate sempre la profondità di campo per individuare le masse non più identificabili. Se è il caso, manovrate la messa a fuoco e il diaframma per aumentare o diminuire la nitidezza degli oggetti. Se compaiono le linee cadenti raddrizzate l'apparecchio o, se il soggetto non entra nell'inquadratura, allontanatevi più che potete ed escludete tutta la parte superiore (cielo) possibile.

Sfruttate l'area del fotogramma il più possibile.

Ricordate che l'immagine a colori che vedete si trasformerà in grigi con le pellicole in bianconero.

Non inquadrare parti del soggetto che non si possono identificare.

RICORDATE CHE:

gli spazi chiari sono riposanti e fanno convergere l'attenzione sul soggetto principale;

la parte più importante della scena deve essere isolata dal resto o rafforzata con adatte linee di forza;

il soggetto principale non va mai sistemato perfettamente al centro dell'inquadratura;

non si deve lasciare mai uno spazio bianco vicino al centro della fotografia.

IMMAGINI SULLA BILANCIA

PESANO DI PIU'

Gli oggetti di grandi dimensioni.
Gli oggetti molto contrastanti col resto.

Gli oggetti con tonalità scure.
Gli oggetti di forma irregolare.
I volti e tutto quanto è nella sfera dell'uomo.

Gli oggetti al centro dell'inquadratura.

Tutto quello che è a sinistra.

PESANO DI MENO

Gli oggetti di piccole dimensioni.
Gli oggetti sfocati che si integrano col resto.

Gli oggetti con tonalità chiare.
Gli oggetti di forma regolare e definita.

Tutte le forme identificabili.

Tutto quello che è a destra.

Tutto quello che non interessa direttamente l'uomo.

Ordine ed equilibrio di una immagine

Prendiamo un foglio di carta di 24 x 36 cm (in proporzione col rettangolo del mirino di una reflex) e un mucchietto di coriandoli di varie grandezze. Se li facciamo cadere dall'alto sul foglio, i cerchietti si disporranno in un ordine sparso e casuale che in definitiva è un disordine. E il disordine è il principale elemento distraente di un'immagine. Se noi sistemiamo i vari componenti di una scena (soggetto principale e il resto) casualmente, senza pensare a come si disporranno nell'inquadratura, otterremo un'immagine casuale, di solito molto disordinata, che influenzerà notevolmente l'attenzione dell'osservatore. Ma se noi disponiamo i coriandoli uno per uno, seguendo un determinato schema, costringeremo

In questa pagina: la disposizione e l'accostamento delle masse di tonalità di colore sono essenziali alla caratterizzazione della foto. Nella pagina seguente: una foto di questo genere si può ottenere solo in sala di posa con una attrezzatura e un parco di illuminazione professionali.

l'osservatore a guardare l'immagine come vogliamo noi. Così per gli elementi della scena nel mirino. In tutte queste operazioni di composizione si deve per forza fare un processo d'astrazione: trasformare i singoli elementi della scena sul mirino in simboli geometrici.

Per esempio un volto su uno sfondo sfocato con un primo piano ben nitido diventerà, ai fini compositivi, una massa leggera (lo sfondo) su cui emergerà un ovale più pesante (il volto) e con una forma nera, molto pesante (l'oggetto nitido in primo piano). Queste **masse ideali** sono quelle che regolano l'**equilibrio dell'immagine**. Se l'ovale è al centro e la forma nera spostata di poco avremo un'immagine equilibrata, ma se spostiamo l'ovale verso destra o sinistra con la massa nera quasi centrale il rettangolo tenderà a piegarsi dal lato dell'ovale e l'immagine sarà squilibrata. Per finire se l'ovale si trova da un lato e la forma nera dall'altro l'immagine tornerà ad essere equilibrata. L'equilibrio va sempre riferito alle sensazioni che provoca nello spettatore. Un'immagine geometricamente squilibrata, non è brutta o sbagliata per definizione, ma sicuramente provoca una sensazione più forte (e quindi più difficile da controllare) di una in perfetto equilibrio geometrico. Concludiamo con la solita regoletta generalizzata: **l'equilibrio geometrico delle masse è uguale ad immagine statica, mentre lo squilibrio degli elementi della scena fornisce immagini dinamiche.**

Queste note sono volutamente brevi e sintetiche perché non si possono riferire a precise tecniche che, come già detto, sono l'argomento di questi volumi, e servono solo come primo punto di riferimento per un successivo approfondimento individuale dell'estetica delle foto.

Seguendo comunque le note e le illustrazioni di queste pagine, unite al gusto e alla sensibilità personale, si può essere certi di non commettere sbagli marchiani.

