

La fotografia in bianco e nero

1

Prima di addentrarsi nell'elaborazione della fotografia digitale bianco e nero, è necessario interrogarsi sul "perché" nasca nel fotoartista questa speciale visione della realtà. La fotografia in bianco e nero si caratterizza nel saper vedere l'espressività delle forme, e in questo sia la luce, sia l'inquadratura sono gli elementi preponderanti con cui intrecciare il racconto.

Influenza della luce sulla composizione

Chi pratica la fotografia bianconero è attratto più dalle forme che dai cromatismi, e in questa percezione la qualità della *luce* rappresenta il catalizzatore essenziale senza il quale sarebbe impossibile mostrare i dettagli del soggetto. Ogni composizione, dunque, è influenzata dalla luce che sta alla base dell'etimologia della parola *fotografia* (dal greco φωτός, foto, luce, e γραφία, grafia, disegno). Per questo motivo, se l'esposizione è interpretata erroneamente, il significato che si vuole dare al soggetto si può stravolgere o annullare. La luce ha poi delle variabili imprescindibili che interessano qualità, direzione e intensità: ognuno di questi parametri è in grado di mutare il disegno delle forme e dunque il senso dell'immagine. Da qui se ne deduce che il fotoartista del bianconero, con la pratica, deve maturare uno spirito di osservazione un po' speciale che gli permetterà di valutare e vedere persino *le forme nelle forme*. Per esempio, l'immagine nella Figura 1.1, è null'altro che un fico d'India dai contorni apparentemente indecifrabili, eppure cela al suo interno degli "atteggiamenti umani" che soltanto un'illuminazione adatta ha potuto rendere evidente.



Figura 1.1 Un fico d'India apparentemente informe cela al suo interno degli "atteggiamenti umani" ... per chi li sa vedere e percepire.

Altrettanto, una scena rischiarata da una luce solare particolare a una certa ora del giorno e in certe condizioni atmosferiche può riuscire a rendere evidenti forme che in altri orari sarebbero state ignorate. Nella fattispecie, la situazione di reportage urbano nella Figura 1.2 mostra come una luce semi-radente ha permesso di evidenziare i profili ortogonali del portone, la scritta in latino sul travertino e lo stesso clochard, il tutto avvolto in un'atmosfera luminosa unica.



Figura 1.2 Gli elementi che rendono interessante questa immagine e concorrono al suo significato investono la scelta del contrasto in low key e l'inquadratura che avvalorà le forme ortogonali, e tutto in una cornice assolutamente scelta.

Il saper vedere le forme per mezzo della luce che le illumina implica il trovarsi nella giusta prospettiva e poi saper captare il punto di ripresa, scelta, quest'ultima, che dipende esclusivamente dalla personale interpretazione del soggetto.

Vediamo in dettaglio le caratteristiche dei tre parametri che influiscono sull'illuminazione del soggetto.

- Qualità della luce: un fotografo che opera in studio con ritrattistica, glamour, still life e così via, è in uno stato di grazia poiché è lui stesso a imporre l'illuminazione sul soggetto; in questo caso la creatività è fortemente agevolata da una ripresa costruita con calma e ponderazione. Un esempio di questo tipo è l'immagine high key nella Figura 1.3.

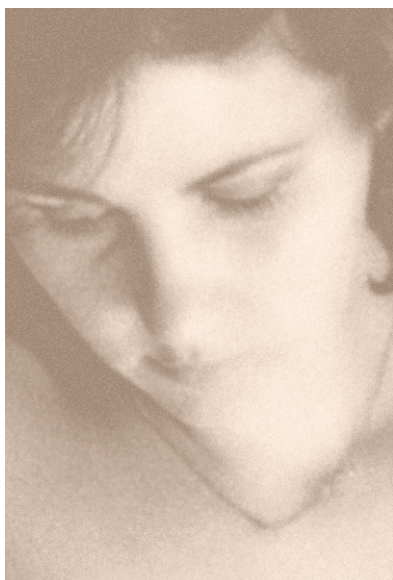


Figura 1.3 Il poter scegliere le luci con cui illuminare il soggetto in posa ha una grande valenza creativa.

È ben altra cosa, invece, per chi pratica reportage, street photography o paesaggistica: questi generi di fotografia si basano principalmente sull'interpretazione immediata del soggetto *sic et simpliciter* come somma di tutti i fattori di ripresa presenti; lo scatto avviene solo quando le forme o gli elementi che compongono l'immagine entrano in risonanza con la sensibilità del fotografo (Figura 1.4).

- Direzione: una circostanza molto frequente è quella in cui ci si trova con una luce naturale in *direzione non idonea* per gli scopi previsualizzati; in questo caso, l'unica soluzione, se possibile, è quella di trasformare il “difetto” in vantaggio, cambiando il punto di vista o la focale dell'obiettivo. Quand'anche questa possibilità dovesse sfumare e non si potesse rinunciare al soggetto, non resta che scattare comunque e affidarsi alle potenzialità degli strumenti offerti dal post-produzione.



Figura 1.4 Un'immagine di reportage urbano si basa principalmente sull'interpretazione immediata del soggetto nel momento in cui entra in risonanza con la sensibilità del fotografo (hippie alla Fontana di Trevi a Roma nel 1969).

- Fattore dell'intensità luminosa: determina la saturazione dei grigi e di ciò si deve tener conto nelle riprese a colori che poi dovranno essere convertite in bianco e nero. Per esempio, la prevalenza dei toni chiari, specie la quantità di bianco brillante, è "esplosiva" e colpisce per prima l'osservatore avendo la proprietà di espandere, quanto a dimensione, il soggetto (*high key*). Al contrario, la prevalenza dei toni scuri, specie la quantità di nero, conferisce drammaticità e carattere all'immagine tendendo a chiudere gli elementi con un effetto "implosivo" (*low key*). La quantità dei toni intermedi e la loro compressione, ossia la variazione delle tonalità di grigio, ha la funzione di collegare i toni estremi (bianco e nero) e concorre anch'essa al significato finale che si vuole dare al soggetto. C'è da dire che in post-produzione, quasi sempre, si possono correggere errori di esposizione in modo efficace, specie con file salvati con estensione RAW (Capitolo 3).

Come affrontare il fattore luce?

Un buon metodo consiste nel valutare prima di ogni cosa le zone con un elevato valore di luminanza (alte luci); in seguito si valuteranno i dettagli nelle zone d'ombra (basse luci), e da ultimo si esegue una stima visiva del rapporto tra alte e basse luci (contrasto): se predominano le prime, il soggetto sarà in una condizione

“allegra”, mentre se a prevalere sono i toni scuri il soggetto avrà una parvenza drammatica o triste. Di conseguenza, va posta molta attenzione alla tonalità principale con cui si manifesta il soggetto (low o high key), alla presenza di luci accessorie d’effetto e alla qualità luminosa dello sfondo. Quest’ultimo rappresenta un parametro importantissimo in tutti quei casi in cui si voglia far risaltare il primo piano: più lo sfondo è simile al primo piano più quest’ultimo sarà indistinto. Soltanto a questo punto si potrà pensare a impostare un’esposizione tale che sia coerente con la luce disponibile e con il proprio modo d’interpretare il soggetto. Per esempio, l’immagine nella Figura 1.5, un vicolo in low key, appare in sinergia con un’inquadratura in primissimo piano della traccia bianca sull’asfalto in ombra che contrasta con lo sfondo ben più chiaro, e tutto ciò rafforza il significato del soggetto.



Figura 1.5 Nel low key si ha un effetto implosivo che fa “entrare” l’osservatore nell’immagine.

Con la pratica ogni analisi tonale avverrà automaticamente e si riuscirà a valutare anche le luminanze accessorie senza nemmeno rendersene conto: riflessi, piccole ombre, luci d'effetto (se presenti) e la luminosità dello sfondo.

Da queste semplici ma importanti considerazioni vale la pena ricordare, prima di ogni ripresa, un aforisma personale che mi accompagna da parecchi lustri: *un'immagine può illuminare come un raggio di pura luce nel buio oppure gridare nel silenzio*. Nella prima predomineranno i toni alti (high key), nella seconda i toni bassi (low key).

La cultura estetica dell'arte fotografica in bianco e nero

La storia dell'arte fotografica è percorsa da ricorrenti e periodiche incomprensioni su come questa dovesse essere considerata rispetto alle altre arti e *in primis* alla pittura, con la quale, in realtà, non ha nulla in comune se non le regole vitruviane.

Tuttavia, al di là da ogni dubbio da parte degli pseudocritici, la fotografia, con il tempo e nonostante tutto, non solo si è conquistata di diritto un posto speciale tra le arti, ma ne ha influenzato il modo di rappresentare la realtà.

Il grande storico dell'arte Federico Zeri (1921-1998), in una celebre intervista concessa a una studentessa del liceo Mamiani di Roma nel 1998, diede importanti elementi sul valore estetico della fotografia.

Studentessa: Quando è nata la fotografia tutti avevano paura di questo nuovo avvento, di questa nuova cosa. Vorrei chiederle se adesso la fotografia può essere considerata come un'arte complementare a quello che l'arte in generale è stata considerata fino all'Ottocento, quando la fotografia non era ancora nata, o, se invece, è qualcosa che le si contrappone?

Federico Zeri: No, non si contrappone. Lei vede che ci sono dei fotografi oggi che eseguono delle fotografie che sono delle grandissime opere d'arte. Ve ne sono una quantità e ci sono spesso delle esposizioni di fotografie che mostrano delle fotografie che hanno lo stesso valore estetico di una grande pittura. D'altra parte la fotografia ha stimolato la pittura, poi parrebbe aver vinto, ma la pittura ha preso un'altra strada, che è quella dell'arte astratta, non figurativa. Lei ha notato che i migliori pittori figurativi dei nostri giorni cercano di imitare la fotografia. Ad esempio in molti iperrealisti americani, e anche non americani, c'è sempre dietro il confronto con la fotografia. Ma la fotografia in sé è un grandissimo mezzo di espressione artistica.

Studentessa: Nell'Ottocento appunto, abbiamo detto avevano paura di questa nuova forma d'arte e si aveva paura di definirla arte. Perché? Perché avevano paura che fosse appunto una cosa che avrebbe spostato l'ottica dell'arte, della pittura, della scultura, di quello che c'era stato fino allora o qualcos'altro?

Federico Zeri: No, la consideravano come qualche cosa di volgare, in cui non c'era la mano dell'artista, semplicemente una cosa meccanica. Ma questo d'altronde è ben comprensibile. L'hanno disprezzata, però l'hanno anche imitata, fino a che, a un certo momento hanno preso la loro via. L'arte ha cercato disperatamente, a un certo momento, di ignorare. Prima l'ha ignorata, poi ne è stata influenzata. Molte

cose degli impressionisti non si capiscono senza la fotografia. Poi sappiamo che molti artisti usavano la fotografia. Questo ormai è ben noto...

Alcune civiltà tribali, ma anche altre di cultura orientale, detestano essere fotografate perché pensano che la fotografia abbia il potere di “rubare l’anima” di chi è ripreso. Lo fanno molti professionisti di reportage che in certe zone del globo si astengono dallo scattare fotografie, non tanto per rispetto delle tradizioni, quanto per timore di reazioni violente. Anche se questi pregiudizi sono in gran parte valutati da noi occidentali eccessivi e immotivati, il fatto di credere che la fotografia possa in qualche modo intrappolare l’anima del soggetto potrebbe avere un fondamento profondamente psicologico. Infatti, partendo dal presupposto che ogni fotografia è la risultante di tre entità che chiameremo “anime” (soggetto, fotografo e chi guarderà l’immagine finita), si comprende come la cattura dell’istante abbia un significato ben superiore dell’attimo necessario a scattare la semplice “fotina della domenica”. Per esempio, è utile soffermarsi sul fatto che quando fotografiamo un individuo, in quell’attimo in cui si definisce la sua fotografia, registriamo un infinitesimo unico della sua vita. In questo modo avremo influito sulla traccia del suo passato fino a diventarne parte noi stessi (non si avrebbe traccia di quel momento se NOI non scattassimo quella fotografia). Tuttavia, questo prodotto non è definitivo e va oltre nel momento in cui qualcuno osserverà il risultato finale e quindi entrerà in risonanza con le due anime primarie (soggetto e fotografo) traendone individuali sensazioni sinestetiche.

A cosa servono tutte queste elucubrazioni psicologiche? È presto detto: quando ero studente universitario, preparando l’esame di citologia vegetale accrescevo molte cognizioni scientifiche e genetiche del mondo delle piante che prima ignoravo o conoscevo in modo molto superficiale. Dopo aver sostenuto quell’esame, per me, anche una foglia d’insalata cambiò valenza, e riuscivo ad apprezzarla ben al di là dal suo valore culinario. Ebbene, l’apforisma “Ognuno vede ciò che sa”, ancora di Federico Zeri, fa comprendere che per *saper vedere* è necessario imparare e quindi aumentare la propria preparazione culturale e tecnica. Di conseguenza, chi abbraccia l’arte fotografica deve maturare la padronanza non solo dei mezzi tecnici, imprescindibili per esprimersi, ma curare anche gli aspetti psicologici del soggetto: *mai fermarsi sul come, ma indagare sempre sul perché!*

Si tratta, quindi, di attraversare questo ponte di conoscenze con passione e interesse tenendo sempre presente che, in fotografia, come in ogni arte, *il cervello serve per rappresentare quello che abbiamo nel cuore!*

La scelta del soggetto nella street photography bianconero

È convinzione abbastanza comune che un fotografo sia un tuttologo pronto a fotografare in modo compulsivo ogni tipo di soggetto: macro-microfotografia,

glamour, reportage, paesaggi e così via. Se in via teorica ciò è possibile, in realtà un fotoartista riesce a esprimersi al massimo soltanto quando si rappresenta con i soggetti che ama fotografare, ossia quelli che per lui hanno la migliore sintonia con il suo modo di vedere.

Il fotoartista sceglie il codice visivo che è molto simile a quello di un'immagine pittorica, ma non disegna il soggetto, bensì lo estrae dalla realtà. E non c'è nulla di più reale della vita con tutti suoi aspetti routinari ma anche paradossali che si affrontano in strada.

Per esempio, un genere fotografico dal grande valore artistico e didattico è quella della *street photography*, che ha reso celebri autori che ancora oggi sono un riferimento per molti professionisti: Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, William Klein, Margaret Bourke-White, Elliott Erwitt, Brassai, Walker Evans e tanti altri.

La *street photography* è una fotografia senza pose che cattura situazioni semplici con elementi in sintonia o in contrasto tra loro comprese le interazioni tra le persone e l'ambiente in cui vivono; da qui si comprende come si basi sulla spontaneità, la capacità di catturare un momento vero, irripetibile, senza pose e senza che il soggetto fotografato sia consapevole di essere ripreso.

Chi pratica questa branca della fotografia conosce l'impulso rapido, automatico e incontrollabile che precede lo scatto che si origina nel momento in cui i personaggi, nella scena reale, assumono una conformazione o storia che si esprime in un solo attimo. Desiderando fare un'analogia tra la *street photography* bianco e nero e la composizione musicale, un fotoartista sicuramente può essere assimilato a un compositore di opere liriche ma non di sinfonie; *egli ha bisogno di essere stimolato dai personaggi della scena che vede per poterli estrarre dalla realtà, e ciò rappresenta il suo modo di comporre*. Il grande Giacomo Puccini (1858-1924), descrisse bene la differenza tra lo scrivere un'opera lirica e una sinfonia:

La musica? Cosa inutile. Non avendo libretto come faccio della musica? Ho quel gran difetto di scriverla solamente quando i miei carnefici burattini si muovono sulla scena. Potessi essere un sinfonico puro (?). Ingannerei il mio tempo e il mio pubblico. Ma io? Nacqui tanti anni fa, tanti, troppi, quasi un secolo... e il Dio santo mi toccò col dito mignolo e mi disse: "Scrivi per il teatro: bada bene, solo per il teatro" e ho seguito il supremo consiglio.

— Lettera a Giuseppe Adami

Ma come si colloca la *street photography* nella fotografia artistica e come riesce a essere anche didattica per chi vuole diventare un buon testimone della realtà? La *street photography* ha molti punti in comune con la fotografia di reportage e acquisisce valore didattico proprio dalla difficoltà di imparare a vedere e spesso "prevedere" gli eventi un attimo prima che accadano; in questo modo, con l'esperienza, il fotografo matura quel *quid* in più che poi si risconterà nelle sue opere.

Per esempio, l'immagine nella Figura 1.6 rappresenta una tipica situazione di street photography in cui il protagonista, il fotografo che riprende i soggetti con una vecchia fotocamera "da strada", è in contrasto con chi sta fotografando con una digitale sulla stessa panchina, una scena che si svolge su uno sfondo indifferente. Una sola immagine racconta una storia per il concatenarsi, in un attimo, di una serie di azioni. Tuttavia, anche la street photography può essere raccontata con una sequenza imprecisata d'immagini. Per esempio, è sufficiente unire alla figura precedente l'immagine nella Figura 1.7 per incrementare il racconto: l'immagine sviluppata dal fotografo ambulante, che raffigura i soggetti ripresi, sosta in un secchio pieno d'acqua per un improbabile lavaggio dall'iposolfito; intanto i "clienti" aspettano in piedi il risultato in una scena fatta di elementi semplici e sinestetici.



Figura 1.6 Un esempio di street photography in cui gli elementi che compongono l'immagine sono sinestetici.

In ogni caso, quello che più conta quando si va a caccia d'immagini è il saper captare il contrasto tra gli elementi presenti nella scena, la rapidità nel capire quando sta per avvenire un evento e la rapidità nel fermarlo.



Figura 1.7 Una sola immagine racconta una storia, ma è sufficiente unire questa alla precedente affinché la storia continui quale risultato della prima fotografia.

Per esempio, l'immagine nella Figura 1.8 è stata istintivamente ripresa, mentre passeggiavo, nell'attimo in cui un turista si è letteralmente buttato in terra per riprendere dal basso una ragazza ai piedi della fontana di Piazza Navona a Roma. In quel momento, l'ignaro fotografo è diventato, a sua volta, il soggetto principale di un racconto.

Come accennato, esistono poi delle situazioni in cui gli elementi protagonisti dell'immagine possono non essere persone, bensì cose che entrano in contrasto nel loro significato innescando una sorta di feedback visivo.



Figura 1.8 Un fotografo può diventare un ottimo soggetto se ignaro di essere fotografato, in linea con il simpatico proverbio secondo cui “pesce grande mangia pesce piccolo”.

Per esempio, l’immagine nella Figura 1.9 ha due elementi che, pur facendo parte entrambi della cultura religiosa, sono agli antipodi per quello che rappresentano (il bene e il male): in alto la statua di santa Margherita all’angolo del vicolo e sotto, in strada, una taverna dal nome inquietante: “Cantina Lucifero”. In questo caso la rappresentazione in low key ha avuto una valenza particolare nel creare un’atmosfera sinistra (*dark*).

Concatenare tutte queste esigenze significa fare molta pratica ma soprattutto “abitua il cuore a vedere” con occhi diversi da chi osserva e basta. Soltanto quando ci si accorgerà di essere capaci di “fotografare senza fotocamera” si sarà ottenuta “l’illuminazione”.

Un vero fotografo riesce a fermare l’attimo con la propria sensibilità nello stesso istante in cui si svolge una scena e questo avviene prima di ogni cosa nella sua mente, cosicché la fotocamera diventa un accessorio secondario quasi fastidioso che ritarda l’azione di vivere direttamente nell’immagine.



Figura 1.9 In alto la statua di Santa Margherita all'angolo di un vicolo di Roma antica e sotto una taverna dal nome inquietante: "Cantina Lucifero".

In questo senso, ne sono convinto, le fotografie migliori sono quelle che si scattano con gli occhi, si fermano in testa ed entrano in risonanza con la nostra coscienza:

Certe volte non scatto se mi piace il momento, piace a me, a me soltanto, non amo avere la distrazione dell'obiettivo, voglio solo restarci dentro.

– *I sogni segreti di Walter Mitty*, Sean O'Connell

Obiettivi e significato dell'inquadratura

Il primo elemento con cui ci si trova a fare i conti è rappresentato dal mirino della fotocamera. Oggi, la fotografia digitale, per mezzo del *Live View*, ha permesso in modo efficace di valutare l'inquadratura oltre che di verificare variegati parametri come la distribuzione tonale (Figura 1.10).



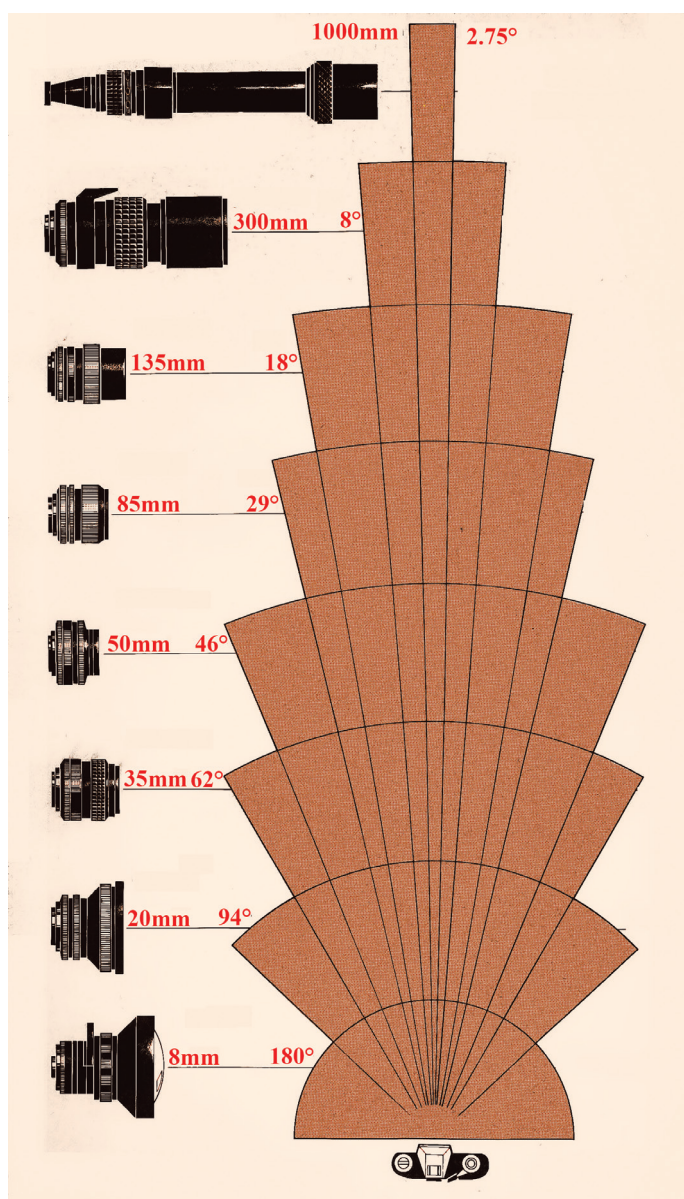
Figura 1.10 Live View ha permesso in tempo reale e in modo efficace di valutare la luce sul soggetto e verificare l'inquadratura.

Attraverso il mirino, dunque, si valuta il soggetto che è interpretato, per opera della luce che lo illumina e mediante tre elementi la cui scelta rappresenta una valenza creativa fondamentale: l'*ottica*, la *profondità di campo* e il *punto di ripresa*.

- La scelta dell'*ottica* equivale a decidere con quale “occhio” guardare il soggetto. In tal senso, è opportuno ricordare che un teleobiettivo restringe l'angolo di ripresa, ingrandisce i dettagli inquadrati e appiattisce i piani dell'immagine rendendoli meno distanti; al contrario, un grandangolare aumenta l'angolo di ripresa, riduce le dimensioni del soggetto e allontana i piani, creando un'impressione di spazio e profondità (Schema 1.A).

Scegliendo una determinata focale, corta o lunga, è possibile intervenire sull'aspetto degli elementi che compongono l'immagine, in modo che il primo piano occupi gran parte dell'inquadratura (Figura 1.11) oppure per ottenere l'effetto opposto, scegliendo di fotografare un soggetto da lontano con un teleobiettivo potente in modo da avvicinare i piani dell'immagine.

- La profondità di campo ha un'enorme influenza sulle immagini e dipende dal diaframma dell'obiettivo oltre che dalla sua focale: per ogni ottica, ed entro certi limiti, è possibile aumentare o diminuire la nitidezza dello sfondo rispetto al primo piano, rispettivamente chiudendo o aprendo il diaframma.



Schema 1.A La lunghezza focale dell'obiettivo è espressa in mm, ma questa grandezza è in relazione al formato del sensore. In questo caso sono rappresentati gli angoli di campo abbracciati dalle varie ottiche con lunghezza focale da 8 a 1000mm per fotocamere con sensore full frame 24×36mm.

- La prospettiva dipende dal punto di ripresa e non dalla lunghezza focale dell'obiettivo. Ciò tradotto: *per cambiare prospettiva è necessario spostarsi rispetto al soggetto (cambiare il punto di ripresa)*. Per comprendere l'influenza di questo parametro è necessario assimilare il concetto che a parità di distanza, soggetto/fotocamera, variando la focale dell'obiettivo usato, il soggetto subirà una compressione o estensione dei piani che lo compongono, ma la prospettiva

rimarrà la stessa. Per esempio, immaginiamo di fotografare una figura umana, dallo stesso punto di vista, con lo sfondo di una montagna impiegando tre ottiche diverse, da 20, 50 e 135mm. La prima considerazione evidente è che maggiore sarà la lunghezza focale dell'obiettivo, tanto più lo sfondo si avvicinerà al primo piano. In questo caso le immagini prodotte risulteranno con i particolari nello sfondo o nel primo piano, più grandi o più piccoli, ma in tutti e tre i casi, le proporzioni tra i diversi elementi che le compongono saranno le stesse. Contrariamente, variando il punto di ripresa, cambierà anche la prospettiva, ossia il punto da cui si guarda il soggetto, e ciò avrà delle ripercussioni diverse sul risultato finale. Ovviamente, variando sia il punto di ripresa sia la focale, si otterrà una serie infinita di possibilità da soddisfare qualunque necessità del fotografo.



Figura 1.11 Porre in primo piano un elemento vuol dire metterlo in risalto verso uno sfondo che ne pilota il significato.

Con la diffusione degli obiettivi zoom, spesso per indolenza, si è portati a non effettuare alcun tipo d'analisi prospettica, limitandosi a zoomare. Così facendo è facile commettere errori prospettici che si ripercuoteranno nel risultato finale. Infatti, se è vero che zoomando varia la posizione dei punti aurei (discussi più avanti) e con essa l'importanza dei singoli elementi dell'immagine, è altrettanto vero che la prospettiva rimane sempre la medesima, precludendo altre previsualizzazioni che potrebbero risultare di grande efficacia. Da tutto questo discorso scaturisce un consiglio da non trascurare mai e da applicare quando attuabile: *valutare sempre il soggetto da tutte le angolazioni possibili!*

Il tempo impiegato nel decidere quale ottica o focale adoperare per la ripresa di un determinato soggetto dipende dall'esperienza e quindi dalla pratica; su questo punto è illuminante il pensiero che ci ha lasciato Henri Cartier-Bresson:

Fotografare è riconoscere nello stesso istante e in una frazione di secondo un evento e il rigoroso assetto delle forme percepite con lo sguardo che esprimono e significano tale evento. È porre sulla stessa linea di mira la mente, gli occhi e il cuore. È un modo di vivere.

Valutazioni macroscopiche del soggetto: peso e simmetria

Osservando una fotografia, si può essere attratti maggiormente da alcune zone rispetto ad altre per la presenza predominante di una certa tonalità di grigio. Si tratta del fattore *peso*, con cui s'intende l'influenza sterica degli elementi che compongono il soggetto. In pratica, in un'immagine, le aree che catturano maggiormente l'attenzione saranno proprio quelle che nella struttura compositiva hanno maggiore peso, per esempio grandi superfici rispetto a quelle piccole, forme isolate in uno spazio vuoto oppure un valore tonale di grigio (dal bianco al nero assoluti) prevalente su altre densità tonali.

Un altro parametro di cui tenere conto in ogni composizione è la *simmetria*: una composizione si dice simmetrica quando i suoi elementi si ripetono specularmente rispetto a un asse di simmetria; l'esatto contrario è l'*asimmetria*, definita come una composizione le cui forme e i valori tonali sono disposti nello spazio dell'immagine senza essere vincolati a un asse o a un centro.

In fotografia questi due parametri sono spesso usati per conferire staticità o dinamismo. Infatti, nelle composizioni simmetriche l'occhio si concentra sull'asse di simmetria, ricevendone un'impressione di ordine, mentre nelle composizioni asimmetriche l'occhio è obbligato a spostarsi da una parte all'altra per cogliere le differenze, e questa caratteristica ha il pregio di conferire dinamismo all'immagine.

La chiave dell'inquadratura: Vitruvio e la regola dei terzi

Vitruvio Pollione, architetto e scrittore romano vissuto nel I secolo a.C., ebbe una grandissima influenza nello studio della composizione con la sua opera *De architectura* dedicata ad Augusto affinché questi potesse realizzare il suo grande programma edilizio secondo le precise norme dell'arte. Perfino secoli dopo, in pieno Rinascimento, nel clima di generale rivalutazione dei valori culturali dell'antichità classica, gli studi di Vitruvio assunsero grandissima importanza. La *sezione aurea* è uno dei principi teorici della composizione attribuita dagli storici proprio a Vitruvio, il quale s'impegnò a studiare l'organizzazione delle forme nello spazio e la migliore collocazione del soggetto principale. A quei tempi, la composizione più semplice e naturale ad alto contenuto simmetrico, consisteva nel collocare il soggetto al centro dell'inquadratura. Vitruvio volle spezzare questo tipo di simmetria e iniziò a pensare a quale distanza da uno dei lati potesse collocare il soggetto, ossia trovare il punto d'interesse conservando l'equilibrio della scena. Trovò la soluzione dividendo un segmento in due parti di differente lunghezza e in uno speciale rapporto tra loro: la relazione tra il segmento più corto e quello più lungo doveva essere pari al rapporto tra la parte più lunga e l'intero segmento. Matematicamente, questo numero è pari a circa 8:13, che equivale a moltiplicare la lunghezza del segmento per 0,62 circa.

Nascita dei punti aurei

Dividendo l'area considerata in terzi, i punti aurei sono rappresentati dalle intersezioni degli assi ortogonali. Essi corrispondono ai punti in cui collocare gli elementi efficaci dell'immagine. In pratica, tenuto conto di tutti i fattori di espressione che riguardano la scelta dell'inquadratura (orizzontale o verticale) e del peso dei singoli elementi compositivi, si dovranno, attraverso il mirino della fotocamera o il suo display, collocare gli elementi più importanti del soggetto nei punti aurei in funzione del messaggio fotografico che si vuole evidenziare.

Nella Figura 1.12, oltre a essere rappresentati i punti aurei nell'inquadratura orizzontale, verticale e quadrata, sono mostrate le linee di forza che forniscono all'inquadratura un effetto di compressione al centro e di estensione all'esterno. Un'inquadratura quadrata possiede sia linee tendenti al centro, sia centrifughe, che conferiscono al soggetto un senso di stabilità prospettica.

Che cosa accade se il soggetto principale si ferma su tutti e quattro i punti aurei? È una circostanza rara ma possibile, come nel caso della Figura 1.13, in cui la bambina è stata ripresa mentre si guardava allo specchio. La sensazione che se ne ricava è un'ininterrotta alternanza dello sguardo da sinistra a destra in una sorta di feedback visivo, una rotazione in senso orario senza fine che dona dinamismo a un'immagine statica.

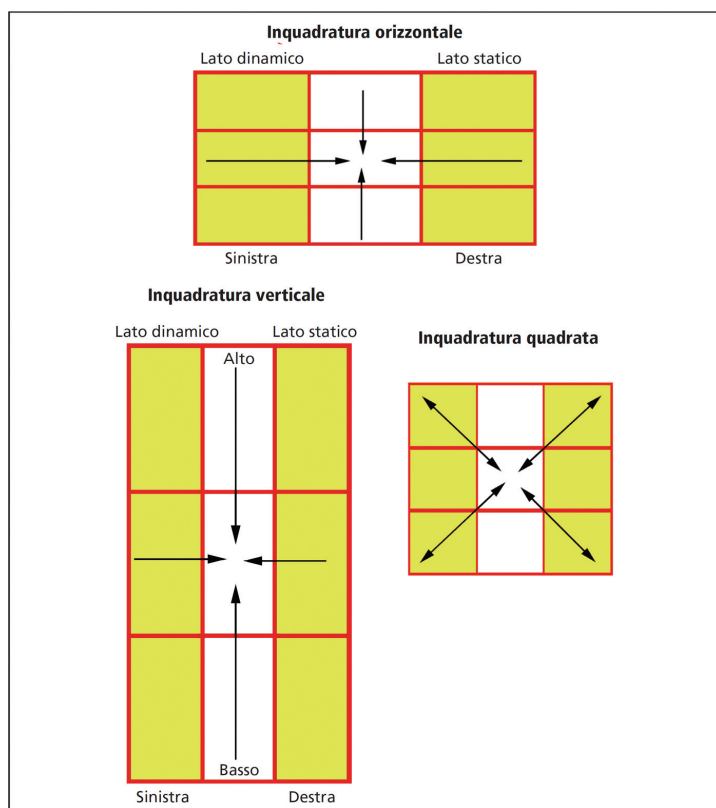


Figura 1.12 Punti aurei nell'inquadratura orizzontale, verticale e quadrata. Sono evidenziate le linee di forza che forniscono all'inquadratura un effetto di compressione al centro e di estensione all'esterno.



Figura 1.13 Quando il soggetto principale riempie l'inquadratura, cade su tutti e quattro i punti aurei e produce una sorta di feedback visivo: una ininterrotta alternanza dello sguardo da sinistra a destra e viceversa.

Fotografare: percezione e scelta consapevole di dove collocare gli elementi

Dopo la luce e il punto di vista (o di ripresa), l'inquadratura definisce il senso e la storia di una fotografia. La cornice con cui guardare la realtà si esprime nel saper porre gli elementi della scena nell'inquadratura, aspetto questo spesso trascurato anche da molti professionisti, che preferiscono riprendere il soggetto con un taglio approssimato per poi correggerlo in post-ripresa. Tuttavia, in questo modo, si commettono due errori.

- Errore tecnico: non sempre si può correggere in post-produzione un'inquadratura imperfetta.
- Errore concettuale: un'immagine nasce in ripresa con il significato che origina proprio dall'inquadratura, e rimandare questa scelta in post-produzione equivale a costruire una creatività postuma e opportunistica.

Il porre al centro dell'inquadratura il soggetto principale senza uno scopo preciso con la conseguenza di includere elementi che possono disturbare il senso che si vorrebbe dare all'immagine è da considerarsi un errore. Soltanto la corretta sistemazione nell'inquadratura dei singoli particolari della scena determina il modo di lettura dell'intera immagine e quindi il suo significato.

Per fotografare con la determinazione di imporre al soggetto il proprio modo di lettura, è necessario rifarsi principalmente a due principi sinergici su cui poggiare il proprio substrato creativo: il moderno studio della percezione visiva e le regole geometriche della pittura.

Per quanto attiene lo studio della percezione visiva, Rudolf Arnheim (1904-2007), padre della psicologia della Gestalt, ci ha lasciato il fondamento analitico della composizione. Quest'ultima dipende dalla percezione intesa come proiezione della lettura degli elementi visivi che sono organizzati su un substrato dinamico che rappresenta il pensiero dell'artista. La Gestalt, quindi, è il mezzo per lo studio della comprensione delle leggi con cui organizziamo le nostre percezioni che non dipendono dagli elementi che compongono un'opera, ma dalla loro strutturazione, disposizione e forma.

Per quanto attiene la fotografia bianconero, la struttura delle forme e la profondità dei grigi rappresentano il filo conduttore che serve per avvalorare l'idea e legare i singoli elementi che costituiranno il risultato finale.

Se le regole pittoriche sono utili nella scelta di un'inquadratura efficace, è utile rammentare che il fotografo non può porre e spostare gli elementi a piacimento, oppure crearne altri *ad hoc* come farebbe un pittore.

La psicologia della Gestalt sottolinea che l'immagine integrale è differente dalla somma delle sue parti e, quindi, per comprendere un'immagine è importante,

oltre che analizzarla nei particolari, averne una immediata visione di sintesi (*Fotografia digitale Fine Art*, Apogeo, 2012).

Se ogni percezione avviene secondo un'oculata analisi della realtà che ricalca le regole della Gestalt, anche la lettura della stampa finale seguirà le stesse regole e, in modo subliminale, il soggetto entrerà in risonanza sia con l'autore sia con chi guarderà l'opera. Se la percezione visiva ci offre un metodo di lettura delle immagini, le regole auree vitruviane sono ancora oggi valide per porre nell'inquadratura gli elementi secondo uno schema che li lega coerentemente. Vediamone gli effetti.

- Sinistra e destra: nell'inquadratura orizzontale, sistemare il soggetto principale nella porzione vitruviana di sinistra invece che in quella destra ha degli effetti opposti; comporta un differente significato e anche una diversa dinamica. Infatti, se il soggetto principale dell'immagine si ponesse a sinistra si otterrebbe una composizione con un effetto di movimento, ossia come se questo soggetto stesse compiendo un'azione muovendosi da sinistra a destra: è l'*effetto dinamico*. Al contrario, se ponessimo lo stesso soggetto a destra, si avrebbe l'effetto opposto, ossia come se il soggetto avesse già compiuto un'azione e si fosse fermato: è l'*effetto statico*. Già questa semplice scelta influenzerebbe l'attenzione dello spettatore, che si concentrerebbe nella dinamica da sinistra a destra, cosa di non poco conto nella lettura dei dettagli dell'immagine finale. Perché sinistra vuol dire movimento e destra staticità? Ciò è dovuto al fatto che le persone non mancine osservano le immagini seguendo un movimento orario (come, per esempio, i processi di scrittura e lettura, che avvengono nella maggioranza dei casi da sinistra a destra). Una riprova di quanto detto si riscontra quando si rovescia specularmente un'immagine con il risultato di variare il dinamismo degli elementi, invertendo in questo modo il significato stesso dell'immagine. Per esempio, nella Figura 1.14 abbiamo due immagini identiche, ma speculari, da cui si può desumere il differente effetto che si ottiene se il soggetto principale (la donna seduta) viene posto nella zona sinistra o destra di un'inquadratura. Infatti, nella foto a sinistra, il soggetto sembra alzarsi conferendo all'immagine una certa dinamicità da sinistra a destra; nella foto accanto si ha una risultante opposta, ossia sembra che il soggetto abbia già compiuto l'azione di sedersi e si stia riposando, conferendo all'immagine staticità.
- Sopra e sotto: anche collocando il soggetto principale nella porzione vitruviana alta o bassa dell'inquadratura si ottiene una differente sensazione. Il collocare un soggetto nella parte inferiore dell'inquadratura gli conferisce un'*influenza* minore in termini di significato. Al contrario, lo stesso soggetto, collocato nella parte superiore dell'inquadratura apparirà più influente perché, percettivamente, subirà un apparente allontanamento dalla staticità. Inoltre, poiché alla parte superiore dell'inquadratura corrisponde simbolicamente il cielo, uno spostamento insolito verso questa porzione di spazio tende a richiamare maggiore attenzione.



Figura 1.14 Nella foto a sinistra, il soggetto sembra alzarsi, conferendo all'immagine una certa dinamicità da sinistra a destra; nella foto accanto si ha una risultante opposta.

- **Orizzontale o verticale:** la scelta di inquadrare un soggetto verticalmente oppure orizzontalmente assume una notevole importanza nella tipologia di composizione che si sviluppa in linee orizzontali (paesaggi o ritratto ambientale) o verticali (ritratto o elementi verticali). L'inquadratura orizzontale deriva dalla ricerca ed esaltazione delle linee orizzontali presenti nella scena con una discreta sensazione di profondità, mentre le linee verticali sono compresse. Al contrario, l'inquadratura verticale spinge il soggetto verso l'alto, donando maggiore slancio alle linee verticali, con una riduzione apparente della profondità dell'immagine che può essere incrementata con l'utilizzo, ove possibile, di ottiche grandangolari. La scelta di preferire un'inquadratura orizzontale o verticale è condizionata sia dalla possibilità di avvalersi dello spazio che circonda il soggetto sia da una scelta individuale, il proprio modo di vedere e rappresentare la realtà. Tuttavia, la scelta del modo d'inquadrare il soggetto, a sinistra o a destra piuttosto che in alto o in basso, produce un preciso effetto visivo che non deve mai essere disatteso o ignorato. Per esempio, nella Figura 1.15 si nota come nell'inquadratura orizzontale (in alto) siano esaltati gli elementi orizzontali mentre le linee verticali sono compresse. Al contrario, lo stesso soggetto inquadrato verticalmente (in basso), proietta il primo piano lungo le linee verticali, con una consistente penalizzazione nell'ampiezza dell'inquadratura.



Figura 1.15 Nell'inquadratura orizzontale in alto si ha una maggiore profondità, mentre le linee verticali risultano compresse. Al contrario, nell'inquadratura verticale in basso si ha maggior slancio, ma con una penalizzazione considerevole nell'ampiezza dell'inquadratura.

- Centro: nel costruire un'immagine, gli elementi che costituiscono lo spazio inquadrato non hanno mai un ruolo casuale e ogni piccolo spostamento all'interno dell'inquadratura determina un mutamento nel significato finale dell'immagine. L'inquadratura centrale rappresenta il punto d'incontro delle linee di forza nel massimo equilibrio e quiete (statica e dinamica si equivalgono). In genere, salvo casi particolari, qualsiasi fotografo inesperto preferisce collocare l'elemento principale al centro, attribuendogli istintivamente la massima importanza. Questo tipo d'inquadratura è piuttosto difficile da sostenere, perché in questi casi si abbassa la rilevanza di tutti i dettagli che costituiscono l'immagine. L'approccio più corretto da considerare nella scelta di un'inquadratura è quello di porre il soggetto principale in prossimità dei punti aurei di sinistra (se gli si vuole conferire una sorta di dinamicità) o di

destra (se il soggetto è statico). Per esempio, la parte destra della Figura 1.16 in alto mostra come il soggetto, composto da tre elementi essenziali (figura, scoglio e mare), sia stato impostato per porre in condizioni di staticità la ragazza, badando che la sua figura cada nei punti aurei di destra; lo sfondo (scoglio e mare), dinamico, è stato fatto cadere sui punti aurei di sinistra. Nell'immagine in basso è evidente l'effetto finale che rispetta le regole auree previsualizzate.



Figura 1.16 Si è scelto di porre in condizioni di staticità la ragazza, badando che la sua figura cada nei punti aurei di destra e di conseguenza la parte intuitivamente mobile (il mare) a sinistra.

- Tagliare o conservare? Sono dell'opinione che un'immagine debba nascere in ripresa soprattutto nella scelta dell'inquadratura. Tuttavia, le regole auree possono e devono essere applicate anche nel caso di ritaglio da software in camera chiara. Di conseguenza, nei casi in cui per scelta o per errore ci si trovi alla presenza di un'inquadratura che deve essere corretta, si potrà ricorrere a Photoshop (o software analogo) e selezionare **Immagine > Selezione rettangolare > Ritaglia**. Nell'operare il ritaglio postumo, è però imprescindibile fare molta attenzione perché cambiando l'inquadratura varierà anche la posizione dei punti aurei e con essi l'importanza dei singoli elementi che compongono l'immagine.

Lo schema rappresentato nella Figura 1.17 riassume sia le *fasi pratiche* (scelta dell'obiettivo, del diaframma e del punto di ripresa) inerenti alla meccanicità

dell'inquadratura, sia le *fasi concettuali* (peso degli elementi del soggetto rispetto ai piani, loro dimensioni, tono e inquadratura vitruviana con il suo lato dinamico e statico). Nella parte alta dello schema si evince come la scelta dell'ottica debba avvalorare la previsualizzazione, seguono sia l'importanza della profondità di campo da conferire all'immagine con la scelta di un opportuno diaframma, sia l'importanza del punto di ripresa da cui dipende la prospettiva. Nella parte bassa dello schema vediamo le scelte tonali e geometriche creative che concorrono in modo decisivo ad avvalorare l'idea del fotoartista.

LE CHIAVI DELL'INTERPRETAZIONE FOTOGRAFICA BIANCONERO

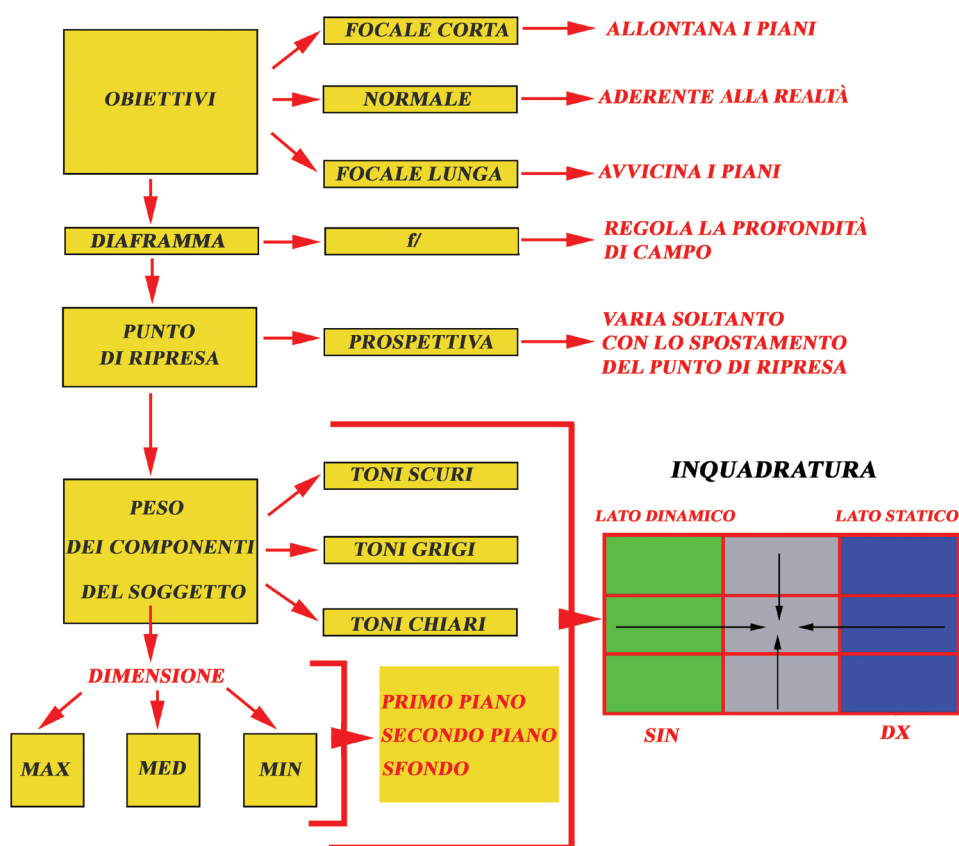


Figura 1.17 Gli elementi che concorrono alla realizzazione dell'inquadratura.

Da tutte queste considerazioni si desume come in fotografia nulla sia affidato al caso fortuito, ma ogni scatto avviene entrando in sintonia con il soggetto e con la propria sensibilità, seguendo la logica dell'individuale previsualizzazione. In definitiva, parafrasando una famosa affermazione di Albert Einstein: "anche il fotoartista non gioca a dadi!".

