

GUIDA ALLA COMPOSIZIONE

Si punta la fotocamera sul soggetto. Lo si inquadra. Un momento: cosa significa "inquadrare"? La risposta è semplice, secondo il dizionario: *mettere in cornice, collocare in modo appropriato, limitare in modo appropriato la scena con opportuno contorno*. Sono definizioni classiche. Utili ma troppo generiche per il fotografo che desidera approfondire il tema. Più di un operatore, spesso, ci dice che vorrebbe vedere analizzato in modo più esteso, dunque meglio, l'argomento. Anzitutto sottolineiamo che, in questo senso, Tutti Fotografi sta già fornendo un aiuto con gli articoli di Roberto Rognoni, dedicati a temi specifici, nei quali l'aspetto di composizione e inquadratura è sempre particolarmente sottolineato. Qui di seguito, tuttavia, annotiamo alcune semplici "regole" di base che possono essere d'aiuto per puntare, con più cognizione di causa, la macchina fotografica. Non le proponiamo come norme da rispettare in modo assoluto, pur sottolineando che normalmente è positivo il fatto di seguirle; infatti sappiamo bene come possano nascere immagini d'effetto, di sicuro impatto visivo, anche andando contro le regole. In ogni caso crediamo che siano parte di una *cultura* fotografica di base.

I punti forti

Una prima osservazione: ci chiediamo dove collocare il soggetto principale, all'interno del campo inquadrato. La ri-

sposta può essere molto articolata. In primo luogo vale certamente la pena di considerare che il movimento dell'occhio, nell'esplorare una scena, segue alcune linee preferenziali. Ad esempio, si constata, si sofferma più volentieri su alcuni punti di "equilibrio" della scena. Quali sono questi punti? È noto che i fotografi, o anche i disegnatori, ne hanno individuati alcuni enunciando quella che è conosciuta come la "regola dei terzi". Come localizzarli? È facile: si tratta di immaginare suddivisa in tre colonne verticali e in tre fasce orizzontali l'inquadratura abbracciata dal mirino. I punti di incontro delle linee teoriche di suddivisione individuano proprio tali punti. In corrispondenza di essi si potranno collocare, preferibilmente, il soggetto principale oppure elementi "forti" della composizione della fotografia. La regola dei terzi, pur descritta semplicemente, come abbiamo fatto, può apparire semplicistica e forse banale. Tuttavia insistiamo, con il suggerimento: se già non lo fate, provate ad applicarla e poi a considerare attentamente i risultati. In termini di gradevolezza compositiva avrete, crediamo, sorprese piacevoli.

Linee guida

I punti forti, come quelli individuati con la regola dei terzi, sono sicuramente importanti e significativi. Tuttavia non va dimenticata anche l'importanza di giocare con attenzione le eventuali "linee

guida" che possono rappresentare la chiave di composizione di una bella inquadratura. Una lunga diagonale, oppure un tracciato ad "L" sul quale sono disposti elementi importanti dell'inquadratura, oppure la corsa di linee convergenti, possono essere componenti decisive per ottenere una bella immagine. Un esempio classico, spesso presente su manuali tecnici, è rappresentato dall'inquadratura delle rotaie del treno inquadrate stando in mezzo ad esse, in modo che corrano verso l'orizzonte: la loro "fuga" verso una meta lontana, l'evidente progressivo effetto di avvicinamento di binari che tutti fanno essere paralleli, è senz'altro un metodo efficace per descrivere una sensazione di spazio, di profondità.

Orizzonte alto

Una particolare capacità espressiva deve essere riconosciuta alla posizione della linea d'orizzonte nelle riprese di paesaggio. Bisogna infatti distinguere tra diverse possibili opportunità di collocare l'orizzonte, inteso come linea di demarcazione tra terra e cielo. Due casi estremi consentono di chiarire subito di che si tratta. L'orizzonte ad esempio può essere collocato in posizione alta o bassa. L'effetto, in un caso o nell'altro, è sensibilmente differente. Con una collocazione "alta" della linea d'orizzonte accade che la maggior parte della scena sarà occupata dal terreno, che risulterà sensibilmente esaltato nella sua importanza.



Una composizione a piramide. Le linee convergenti verso l'alto sono quelle del soggetto stesso, in uno scatto ottenuto giocando su di un tronco di piramide naturale, un vulcano. Foto di Chieco Satoh con ottica 80-200mm f/2.8, fotocamera Pentax Z-1, ripresa ad 1/125s f/16 su pellicola Fujichrome Velvia 50 ISO.

Assumerà rilievo il primo piano, qualunque esso sia. Ad esempio un cespuglio in una inquadratura sul deserto oppure un segnale stradale o un altro arredo urbano in una scena di città. Insomma, la regola sarà evidente: ad un orizzonte alto corrisponderà una esaltazione,

fotografica, dell'importanza del terreno, del primo piano.

Orizzonte basso

L'effetto opposto si otterrà con l'orizzonte basso. Portare la linea d'orizzonte decisamente più vicino al margine inferiore

della scena significherà infatti dare una considerevole importanza al cielo e, istintivamente, giocare su quella emozione di "grande spazio aperto" che la volta celeste sa suscitare. Senso dello spazio, della profondità, dell'infinito: ecco le componenti che vengono stimolate e propo-

ste con efficacia da questo tipo di inquadratura. Il soggetto ritratto parrà forse un po' sacrificato, meno importante. Tuttavia l'effetto emozionale di "ampiezza" della scena sarà salvo.

Punti di taglio nel ritratto

Inquadrare significa scegliere come porre nel mirino il soggetto. Significa decidere come disporlo. Nelle foto di paesaggio il primo punto chiave da verificare è, abbiamo visto, la collocazione della linea d'orizzonte. Nelle foto di ritratto invece assumeranno una speciale importanza i cosiddetti "punti di taglio". Di che si tratta? Facciamo un esempio. Occorre stare attenti quando si effettuano riprese in cui una persona sia inquadrata in verticale. I bordi dell'inquadratura, se volutamente non si vuole comprendere nell'immagine tutta la figura intera, possono infatti dare luogo a conseguenze indesiderate che, a volte, appaiono addirittura come mutilazioni. Casi tipici: attenzione ai punti di taglio in corrispondenza di collo, vita, ginocchia. Può facilmente accadere che tali "parzializzazioni" della scena appaiano inaccettabilmente innaturali.

Di solito è invece ammessa l'inquadratura a pieno formato del volto oppure sono ammessi il taglio all'altezza del pet-

to, oppure quello sotto le ginocchia (piano americano).

Bidimensionalità

La fotografia è per sua specifica natura bidimensionale (non consideriamo in questo caso la stereofotografia, che ha regole proprie). A volte chi scatta se lo dimentica ma non c'è dubbio che occorre sempre, al momento della ripresa, fare particolare attenzione agli sfondi. Ovvero a ciò che emerge alle spalle del soggetto. Sottolineiamo alcuni aspetti. Un errore così comune da essere addirittura entrato nella storia stessa della fotografia è quello di introdurre nella foto, inavvertitamente, elementi estranei di disturbo. Anche se non notati al momento dello scatto essi sono ineluttabilmente evidenti quando si osserva la stampa finale ritirata dal laboratorio. Un difetto classico: la comparsa di un lampione, o il tronco di un albero non notato al momento della ripresa, che emerge dietro la testa del soggetto. Il consiglio allora, in questi casi, è di fare un piccolo sforzo quando si scatta. Porterà sicuramente a risultati positivi. In sostanza, si deve considerare che quando si inquadra occorre sempre immaginare che la scena che si vede nel mirino sia "proiettata" sul mirino stesso. Ribadiamo: non si deve con-

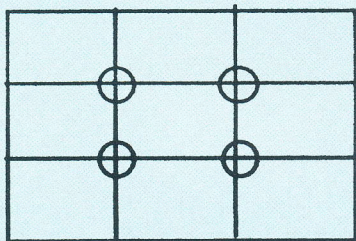
siderare il mirino come una sorta di galleria, di tunnel che consente di allineare l'obiettivo verso il soggetto. Deve essere piuttosto considerato come uno schermo sul quale giunga un "disegno" finito. È in questo senso che si deve valutare positivamente la possibilità di vedere, sul vetro smerigliato della reflex, la foto "come se fosse stata già fatta". Questa particolarità, intorno agli anni Sessanta, è stata ampiamente pubblicizzata sotto forma di slogan a sostegno delle fotocamere Rollei biottica, di allora. Con ragione.

Lasciare spazio davanti

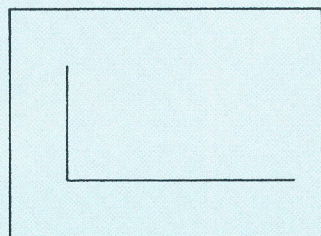
Quando si inquadrano soggetti in movimento, persone, auto, moto e così via, si deve tenere conto dell'opportunità di lasciare un certo spazio davanti ad essi. Sottolineiamo: davanti, non dietro, a meno che non si voglia suggerire un senso di "abbandono della scena" da parte del protagonista. Questa è una regoletta compositiva facile, che non richiede molti commenti. Eppure, provate a controllare. Ad esempio guardate bene le foto che ritraggono persone: in quanti scatti è giustamente valutato, e rispettato, il gioco di spazio davanti o dietro, proprio legato alla collocazione della figura del protagonista?

Colore dominante

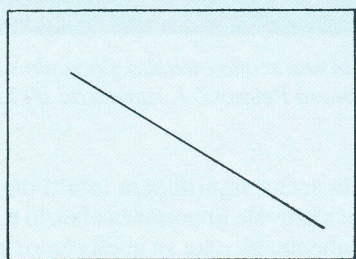
Un tempo, nei primi anni delle pellicole a colori, tra i fotografi che erano veri "pionieri" del settore, si era diffusa una regola: perché una foto a colori sia bella occorre che almeno un particolare della scena, possibilmente in primo piano, sia di colore rosso. Lo scopo da raggiungere, in un universo di tinte fotografiche tutto sommato abbastanza tenui, risultava evidente: una macchia di rosso ha la capacità, sempre, di vivacizzare la scena, fa apprezzare la presenza del colore. Il rosso è un colore dominante, emer-



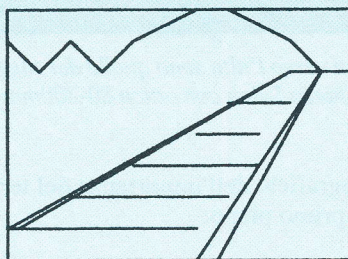
Suddivisione in terzi dell'inquadratura: consente di individuare quelli che si definiscono "punti forti" della scena.



Schema di composizione ad "L", all'interno dell'inquadratura.



Schema di composizione in diagonale, all'interno dell'inquadratura.



Fuga prospettica di binari di ferrovia, notoriamente paralleli, convergenti verso l'orizzonte lontano.

A destra: un pomeriggio assolato, una composizione a "T". La forza dell'immagine è tutta nell'evidenza dei contrasti, con i giochi di luce ed ombra esaltati dall'effetto di compressione dei piani ottenuto con l'uso di un teleobiettivo da 200mm. Ripresa ad f/8 con una Pentax LX. Pellicola Fujichrome Velvia 50 ISO. Foto di Ryuji Ueno.



gente. Oggi la regola si può dire sia caduta in disuso, vista la vivacità con la quale moltissime pellicole moderne sono in grado di vivacizzare tutti i colori. Hanno addirittura la capacità di riprodurre i colori in modo più sgargiante rispetto alla realtà naturale.

Tuttavia, al di là del puro fatto compositivo legato alle linee di struttura che compongono la scena, al tema degli accostamenti di colore si deve rivolgere una particolare attenzione. Si devono in parti-

colare valutare gli accostamenti tra tinte.

Un paio di esempi: colori vivaci come il giallo e l'arancio sono particolarmente evidenti e vengono notati subito. Se sono in primo piano possono vivacizzare una foto. Se sono lontani, sullo sfondo, possono portare lo sguardo ad osservare, per primi, particolari di minore importanza. Dunque possono essere di richiamo oppure possono distrarre.

Ancora: a titolo creativo si può giocare

con i colori in modo tale da rendere anche meno evidente il soggetto, volutamente. Ad esempio si immagini una persona in cappotto verde, come un classico loden, sullo sfondo parimenti verde di un paesaggio di campagna: l'accostamento può essere graduato, nelle dimensioni e valutando bene la distanza del soggetto, in modo da rendere molto "equilibrata" e certamente non sgargiante, la presenza del soggetto nella foto. L'immagine può presentarsi con colori simili accostati in modo armonico, con eleganza. Oppure, se il particolare della persona risulta inquadrato in modo da essere di dimensioni molto piccole, può intervenire un effetto di mimetizzazione vera e propria: il soggetto risulta così poco evidente da "perdersi" nella scena.

Flash più luce ambiente

Da qualche anno, grazie al progredire dell'elettronica, i flash moderni hanno trovato nuove possibilità di dialogo con i circuiti delle fotocamere e così sono nate interessanti, e a volte davvero curiose, possibilità di sincronizzazione complessa. Sorvoliamo su aspetti funzionali come possono essere quelli, effettivamente particolari ma abbastanza specialistici, della sincronizzazione lampo senza cavi e tuttavia con mantenimento del controllo TTL-flash. Si tratta di facilitazioni operative ovviamente gradite. Puntiamo piuttosto l'attenzione su altri due aspetti: quello della funzione slow-sync e quello della sincronizzazione flash legata alla seconda tendina dell'otturatore.

- Sincroflash in slow-sync. Il termine slow-sync individua la possibilità di sincronizzazione con tempi d'otturazione lenti, anche molto lenti. Descrive quindi la possibilità di fotografare facendo scattare il lampo ed anche, nello stesso scatto, proseguendo la ripresa in "posa lunga". È una modalità di ripresa molto interessante per ottenere foto migliori negli scatti notturni ad esempio all'interno della *hall* di un grande albergo dove si sia in vacanza. In una simile situazione, infatti, ecco che scatta il flash, che rischiarerà perfettamente il soggetto, la persona in primo piano. L'immediato vantaggio è che assicura una corretta resa dei colori ed una abbondante illuminazione. Poi però, ecco che l'esposizione prosegue, con il desiderato effetto di "posa lunga". Così sulla pellicola saranno anche registrate le luci dell'ambiente e si



L'andamento delle linee compositive è chiaramente in diagonale. Meglio: siamo in presenza di una serie di diagonali parallele tra loro, così come corrono le ombre. Foto di Tsuyoshi Ikeda, con Pentax 645 ed ottica macro 120mm f/4. Per la ripresa il fotografo ha operato a f/32 con pellicola bianconero Kodak Tri-X e con il rinforzo di un filtro giallo tipo A3.



A guardare con attenzione, la forza dell'immagine è dovuta in gran parte all'effetto grafico della "freccia" compositiva che ha origine dalla combinazione della linea orizzontale del ponte e dalla "V" orizzontale delle mascelle del drago (o coccodrillo). Lo scatto è di Kenichiro Ohyama, con una Pentax MZ-3 equipaggiata di ottica zoom 200mm f/4-5.6. Esposizione program, pellicola 50 ISO.

otterrà una più realistica e veritiera visione della scena. Lo slow-sync è anche identificato su alcune fotocamere come "programma notturno". La raccomandazione indispensabile per ottenere risultati validi è in questo caso una soltanto: soprattutto se il lampo parte "per primo" e poi l'esposizione prosegue con la posa lunga, è indispensabile avvertire i soggetti ritratti affinché non si muovano dopo che il lampo sia scattato. In pratica, si deve spiegare loro che devono attendere il "via libera" di fine posa, che verrà dato dal fotografo (dopo aver controllato che l'otturatore abbia terminato la posa).

- Sincro-flash con sincronizzazione sulla seconda tendina. È una condizione di lavoro particolare, apprezzata da fotografi esperti che necessariamente debbono avere ben chiaro il principio di funzionamento di questo metodo. Lo de-

scriviamo. Di solito accade che il lampo di un flash sia sincronizzato, in termini di accensione, con l'arrivo a fine corsa della prima tendina dell'otturatore. Come dire: si preme il pulsante di scatto, la prima tendina si apre e, quando arriva a fine corsa e dunque prima che si avvii la seconda tendina, chiude un contatto per cui il flash scatta. Con la particolare regolazione di sincro-flash definita "sulla seconda tendina", accade invece che la prima tendina si apra e giunga a fine corsa ma che il flash non scatti.

Il contatto di sincronizzazione sarà infatti spostato, in modo da chiudersi solo alla partenza della seconda tendina. Il flash scatterà, cioè, solo quando la seconda tendina inizierà a muoversi. In questo modo la fotocamera potrà anche eseguire una posa lunga e poi, sottolineiamo il "poi", verrà fatto partire il flash.

La differenza nel risultato risulterà so-

stanziale, e molto evidente, con soggetti "adatti".

Un esempio: adoperando il sincro-flash tradizionale, sulla prima tendina, in una ripresa notturna di un'auto in movimento, si vedranno le luci dei fari disegnarsi sul fotogramma e poi, nello scatto finale, comparire in sovrapposizione all'auto stessa, rischiarata "inizialmente" dal lampo. Sarà un effetto innaturale. Usando il sincro-flash sulla seconda tendina invece, cioè impostando la regolazione che su alcune fotocamere o alcuni flash è anche indicata con la scritta "rear" (da "tendina posteriore"), accadrà invece che l'auto verrà rischiarata dal lampo solo all'ultimo istante, quando la posa lunga avrà già registrato la "strisciata" delle luci del mezzo. L'effetto finale apparirà molto più "naturale".

Maurizio Capobussi