

TAU visual

creatività
e tecnica
professionale
nella fotografia
di cerimonia

TAU Visual Editoriale

CREATIVITA'
E TECNICA
PROFESSIONALE
NELLA
FOTOGRAFIA
DI CERIMONIA

Collana Manuali Professionali
A cura di Roberto Tomesani

Copyright 1994-1995 -

TAU Visual - Roberto Tomesani

Milano - prima edizione: Ottobre 1994

Sono proibite la riproduzione e rielaborazione anche parziale dei testi.

TAU Visual - via Luciano Manara, 7 - 20122 Milano

Avvertenza importante

Questo manuale di TAU Visual affronta aspetti della fotografia professionale di cerimonia che - solitamente - vengono passati sotto silenzio.

Il testo presuppone che il professionista che vi si accosti disponga di una solida esperienza professionale nel settore, e di una preparazione culturale ed umana di buon livello.

Col trascorrere del tempo, la figura del “fotografo di matrimonio” ignorante ed arruffone sta sempre di più scomparendo, per far lentamente ma inesorabilmente posto alla figura del vero professionista, interprete dei sentimenti degli sposi.

La riqualificazione del settore professionale dell'immagine di cerimonia richiede certamente tempo e dedizione costante da parte di tutti, ma rappresenta necessariamente il futuro di questo stupendo ambito professionale.

Questa monografia è sostanzialmente divisa in sette ampie sezioni.

La prima sezione è dedicata alle potenzialità creative che possono stimolare una produzione sempre variata. Si analizzano le opportunità offerte dalla letteratura, gli stimoli e gli agganci consentiti dalla simbologia; si analizza, in forma semplice, la psicologia dei personaggi della coppia, si affrontano nuovi approcci narrativi della cerimonia.

La seconda sezione offre invece - al professionista già smaltiziato tecnicamente - una serie di spunti e di nuove tecniche utilizzabili nella fotografia di cerimonia.

La terza sezione riporta una raccolta di idee e spunti di

presentazione del racconto, sia in fase di ripresa che in fase di montaggio in album.

La quarta sezione è dedicata all'analisi dell'elaborazione elettronica dell'immagine rapportata esplicitamente alla fotografia di matrimonio, ed al confronto fra sistemi tradizionali e sistemi elettronici, per i singoli effetti.

La quinta parte suggerisce brevemente iniziative promozionali di taglio creativo.

La sesta porzione riporta una casistica varia di situazioni legali e contrattuali e le relative soluzioni adottabili.

La settima sezione accenna alla regolamentazione dell'attività attraverso i controlli di Curia e l'istituzione di tesserini professionali.

NOTA IMPORTANTE: Pur se concepito come volume autonomo ed in sè completo, questo "Creatività e tecnica professionale nella fotografia di cerimonia" è un testo che dà per acquisite e dunque scontate le molte nozioni ed indicazioni contenute nella precedente monografia di TAU Visual dedicata alla fotografia di matrimonio (cioè "Manuale professionale di fotografia per privati", definito anche "Manuale professionale di fotografia di cerimonia e ritratto"). I temi relativi alla creatività nella sua globale applicazione al settore fotografico sono ripresi brevemente in relazione al settore specifico affrontato in queste pagine.

LA CREATIVITA'
NELLA
CERIMONIA

1 LA CREATIVITA' NELL'IMMAGINE DI CERIMONIA

Inutile dissimulare i termini della questione: nel guazzabuglio di bassi mestieranti e mezzi professionisti che operano nel settore dell'immagine di cerimonia, l'unico vero elemento in grado di distinguere un operatore mediocre da uno valido resta la creatività, in tutti i suoi aspetti.

Capacità di intuire le esigenze degli sposi, di adeguare la propria inventiva a tali esigenze; capacità di trovare spunti compositivi in tutto ciò che circonda la nostra vita e quella altrui; capacità di inventare nuove tecniche, non limitandosi a quelle suggerite da altri.

In sostanza, il NUOVO in tutte le sue manifestazioni.

Attenzione, però: "nuovo" non significa necessariamente "strano" o "d'avanguardia".

Modi nuovi per affrontare le cose e narrare per immagini possono essere utilizzati anche per ricreare sensazioni e stili classici, o racconti rassicuranti anche per i più conservatori.

In queste pagine, intendiamo per "nuovo" il concetto nel suo significato più ampio, e più divertente: differenziarsi dalla massa degli operatori usando una maggiore intelligenza ed intraprendenza espressiva.

Se la propria clientela (od i propri gusti) non permettono di scegliere soluzioni espressive avveniristiche, si incanalerà la propria inventiva nel trovare nuovi modi di generare il classico effetto flou, o nuovi modi di accoppiare le immagini alla poesia, od ancora nuove soluzioni per dare un effetto "anticato" alle stampe.

Creatività come arma di differenziazione.

Creatività come chiave di lettura di tutto.

In altre parole, creatività come dimostrazione della propria

professionalità, superiore rispetto alla media.

Per onestà, occorre tuttavia ammettere che la propria vena creativa non può essere priva di limiti. Per quanto vivace sia la propria mente, la tendenza sarà, nel corso del tempo, quella di adagiarsi nell'uso di chiavi espressive già sperimentate, e di tecniche sia fotografiche che narrative che abbiano già dimostrato di essere gradite alla clientela. Questa situazione rischia di impedire la crescita professionale e, con essa, la possibilità di mantenere la propria credibilità e vendibilità. Infatti, dato che IN OGNI CASO ed in ogni tempo si sarà circondati da colleghi all'inizio della professione, e quindi dotati di spunti nuovi e freschi, l'adagiarsi sull'uso di tecniche sempre uguali a loro stesse porterà molto probabilmente alla perdita di "smalto", in relazione alle nuove proposte di chi parte con entusiasmo e creatività giovani.

Inoltre, occorre ammettere che la soddisfazione personale e professionale è decisamente maggiore se si dedica al proprio lavoro non solo dell'energia fisica, ma anche e soprattutto dell'energia mentale spesa per migliorarsi.

Nelle pagine che seguono si indicano alcune vie utilizzabili per mantenere sempre vivace la propria capacità di inventare nuove immagini di cerimonia, senza fossilizzarsi solo sulle soluzioni che verrebbero spontanee, in quanto acquisite col tempo.

Questa monografia toccherà gli aspetti più strettamente connessi alla creatività nei capitoli intermedi.

Una trattazione completa dell'argomento "creatività" nella sua accezione più estesa nel settore fotografico è contenuto nell'apposito manuale di TAU Visual ("Creatività e promozione in fotografia professionale"), cui si fa rimando per eventuali approfondimenti.

1.1 POESIA E PROSA, INFINITI SPUNTI

Nel corso dei secoli, migliaia di persone la cui sensibilità era superiore alla media hanno lasciato traccia del loro pensiero e dei loro sentimenti, scrivendo ciò che provavano.

Occorrono doti particolari per riuscire ad esprimere tramite la parola le proprie sensazioni; d'altro canto, occorrono anche doti particolari per riuscire a manifestare sensazioni simili tramite l'immagine fotografica.

Ora, il lettore di questo testo ha certamente una spiccata predisposizione alla trasposizione dei sentimenti in immagini, come testimonia la scelta professionale da lui compiuta.

E' tuttavia decisamente limitante, come accennato, lasciare che questa capacità espressiva venga utilizzata al servizio unicamente dei propri sentimenti, in quanto la gamma di emozioni che ciascuno vive spontaneamente è relativamente limitata.

Perché quindi non sottoporsi ad una volontaria iniezione di sensazioni, col preciso intento di tramutarle in immagini fotografiche?

Fra i diversi "mondi" da cui è possibile attingere spunti creativi per nuove immagini di cerimonia, uno dei più produttivi è quello della poesia, subito affiancato dalla prosa, dal cinema, dal lavoro dei colleghi e dalle proprie esperienze personali di vita.

Con particolare riguardo per la letteratura amorosa, ma senza limitarsi a questo genere, sono letteralmente milioni le "sceneggiature" fotografiche pronte che i brani scritti nel corso dei secoli ci hanno lasciato.

Ogni descrizione è, in realtà, un invito ad immaginare una scena - rappresentabile anche fotograficamente - che renda quella sensazione.

Di fatto, ogni brano poetico o di prosa che colpisca la nostra fantasia è, concretamente, una “bozza” per una o più immagini, costruita mediante la fusione dei sentimenti di chi ha scritto quel testo, e di chi - leggendoli - li interpreta in immagini.

L'inesauribilità di questa fonte è data dal fatto che:

a) La quantità degli spunti è enorme, con la possibilità di scegliere il genere che si sente maggiormente vicino al proprio modo di sentire o, viceversa, di stimolare la propria produzione verso generi espressivi distanti dal proprio “standard”.

b) Ogni lettore ha un suo bagaglio personale di esperienze di vita, ed un suo proprio modo di sentire; questo garantisce il fatto che ciascun brano venga immaginato da chi lo legge in maniera diversa da quella con cui lo immaginano altri. Ad ogni lettura, in sostanza, varia il modo di intendere e di rappresentare quella situazione.

c) La ricchezza degli stimoli non ha nemmeno un lontano paragone con ciò che si può ottenere “copiando” il lavoro dei colleghi.

Senza voler sminuire l'inventiva degli altri fotografi, è più facile che si possano attingere idee valide dalla produzione artistica di secoli di geni del sentimento, piuttosto che dalle immagini dei colleghi fotografi del proprio paese.

1.1.1 COME UTILIZZARE GLI SPUNTI POETICI

I pochi esempi che seguono hanno il solo intento di chia-

rire i concetti esposti al punto precedente.

In realtà, ciascuno avrà modo di provare sul genere di letteratura o poesia preferita questa tecnica inventiva.

In ogni caso:

a) Si sceglie un momento della giornata in cui si DESIDERI fermarsi a pensare. E' controproducente forzarsi imponendosi di fare questo lavoro in un momento in cui si è impazienti, o distratti, o troppo stanchi.

b) Aiuta il trovare un angolo tranquillo, lontano da persone che parlano. In alcuni casi, aiuta anche bere un bicchierino.

c) Si leggono i testi scelti, cercando di gustarli e di immaginare le situazioni descritte. Ogni volta che ci si imbatte in una "scena" che colpisce la fantasia, la si segna con un tratto di matita, a fianco. A volte, capita che non sia una vera e propria descrizione di ambiente a far balenare l'idea, ma semplicemente una frase od una sensazione evocata dallo scritto.

d) A lettura ultimata, si ritorna sulle pagine scorse e, per ogni brano segnato, si prendono alcuni brevi appunti sull'immagine che si è formata nella nostra mente, e sulle possibilità di tradurla in immagini fotografiche.

Chi ha un minimo di capacità grafiche, può aiutarsi disegnando un semplicissimo ed essenziale schizzo.

Volendo, si possono annotare questi appunti su schede mobili, per poterli poi raccogliere per genere di immagine: foto da realizzare in esterni, dettagli da realizzare in chiesa, dettagli per immagini posate, spunti per effetti di elaborazione, eccetera.

Qualche esempio. Dalla poesia:

"Con me verrai finché proietti un ombra

il corpo e resti ai miei sandali arena.
La sete o l'acqua sei sul mio cammino?
Dimmi, vergine altera, mia compagna.”
(Antonio Machado).

Ipotesi 1: Fotografia dall'alto dei due sposi, fatta al tramonto da un balcone od un pontile, in modo da riprendere le loro ombre che si allungano sul terreno. Fattibile anche in notturna servendosi di un lampione od un faro.
Ipotesi 2: Il concetto di sabbia sul cammino. Sposi a piedi scalzi sulla spiaggia. Dettaglio delle mani posate sulla spiaggia.

Ipotesi 3: Immagine con medio grandangolo, taglio verticale, gli sposi inquadrati nella porzione alta del fotogramma che camminano allontanandosi, serie delle loro orme in tutta la parte bassa del fotogramma.

Ipotesi 4: Acqua e amore che disseta. Sposo che beve ad una fontana, volto in primo piano; sullo sfondo, secondo piano e fuori fuoco, la sposa a figura intera.

Ipotesi 5: Sposo che guarda nell'acqua di una fontana, visto alle spalle; nell'acqua si specchia la sposa, che guarda.

Oppure:

“...Un po' di sole, una raggera d'angelo
e poi la nebbia; e gli alberi
e noi fatti d'aria al mattino”. (Salvatore Quasimodo).

Ipotesi 1: Sfruttare il giorno nebbioso per immagine morbida fatta con medio tele e sposi in lontananza fra gli alberi.

Ipotesi 2: Sposi fatti d'aria. Esposizione multipla di paesaggio brumoso (o con filtro fog in giornata nuvolosa, o dopo tramonto), fotocamera su cavalletto: una posa del paesaggio con gli sposi, una seconda esposizione su stesso fo-

toگرامma con identica inquadratura ma sposi usciti di campo.

Eccetera.

Ancora:

“Ed anche il bacio avrei dimenticato senza la nube apparsa su nel cielo.

Questo ricordo, e non potrò scordare: era bianca e scendeva giù dall’alto.” (Bertold Brecht).

Ipotesi 1: Bacio fotografato dal basso, con nuvole sullo sfondo.

Ipotesi 2: Doppia esposizione di sposa bianca accanto a nuvola bianca (tenere cielo un po’ saturo con filtro polarizzatore).

Ipotesi 3: Doppia esposizione di nuvole e primissimo piano delle mani degli sposi, o delle labbra di lei dischiuso.

Ipotesi 4: Doppia esposizione di fotografia dell’interno della chiesa e di cielo azzurro con nuvole, mascherando nella seconda posa (nuvole) la parte bassa del toگرامma; lo scopo è ottenere un’immagine ove la volta della chiesa sia sostituita da un cielo aperto e luminoso.

Eccetera.

1.1.2 FRASI POETICHE COME CORNICE

Alla letteratura, poi, è possibile chiedere un altro significativo “aiuto” destinato all’immagine di matrimonio (o, se si preferisce, all’immagine dell’amore”).

Per le coppie di sposi che lo gradiscano - e solo per queste - è possibile abbinare ad alcune immagini delle brevi citazioni di passi poetici che le accompagnino, annotati con caratteri non troppo evidenti, e con una grafica discreta.

Le citazioni possono essere riportate al fianco dell'immagine o, se la fotografia copre gran parte della pagina, nella facciata sinistra della precedente pagina di album, in modo che ad ogni doppia facciata si abbia una frase sulla sinistra e l'immagine corrispondente sulla destra.

E' possibile crearsi, col trascorrere del tempo, una propria "biblioteca" di brani di accompagnamento, eventualmente annotabili su fogli mobili in modo da poterli classificare per genere di ripresa che accompagneranno: ad esempio, frasi per accompagnare immagini di bacio, per primi piani della sposa, per sposa in casa, eccetera.

A titolo di esempio e per consentire di iniziare da subito, nelle pagine seguenti si riporta una breve selezione di brani poetici, indicando per ciascuno un'ipotesi di destinazione nell'accompagnamento di immagini.

I brani sono tratti dalla poesia di tutte le epoche, a partire dai poeti greci del settimo secolo avanti Cristo fino ai poeti contemporanei.

Volutamente fuse e mescolate fra loro, queste poesie sono l'esempio dell'immutabilità del sentimento d'amore nel corso dei millenni, e della eccellente "sfruttabilità" di tale patrimonio per suggerire nuove idee nell'immagine dedicata alla narrazione dell'amore.

1.1.3 ESEMPI DI CITAZIONI

*"Il respiro comune
di due che si amano, ed i corpi
profumano l'uno dell'altro,
che pensano uguali pensieri
e non hanno bisogno di parole*

*e si sussurrano uguali parole
che non hanno bisogno di significato*". (Thomas S. Eliot).
Accompagna: immagini di apertura.

*"Senza la gioia d'amore, cos'è mai
la vita?*

*Un re, un dio senza amore
io non lo invidio*". (Simonide).

Accompagna: immagini di apertura.

"Fu là nei giardini dei salici che io e la mia amata ci incontrammo

*ella passava là per i giardini con i suoi piccoli piedi di neve.
Mi invitò a prendere amore così come veniva, come le foglie crescono sull'albero*". (William Butler Yeats).

Accompagna: immagini in giardini.

*"...ma quando poi ti vedo e posso
sentire ancora le tue forti parole,
e posarti ancora il capo sulla spalla
ascoltare ancora il suono della tua voce
Allora so che il resto è solo notte,
malvagi sogni che presto scorderò,
so che tu mi porti nella luce*

e che in te dimorano la vita ed il giorno." (Karen Blixen).

Accompagna: immagine di lei col capo posato sulla spalla di lui, affacciati ad una finestra alla sera, con luci (o tramonto) all'esterno.

*"Tu guardi gli astri, Astro mio. Ah, fossi il cielo!
Ti guarderei con gli occhi delle stelle.*" (Platone).

Accompagna: immagini in notturno.

"Si soffocava per la luce ardente

ma gli sguardi suoi erano come raggi...

Sussultai appena,

ché ammansirmi poteva.” (Anna Achmatova).

Accompagna: riprese solari e figure di lei in high key.

”Amata, di quella sì dolce prigionia

la mia anima è lieta...

Tenere braccia che inducono alla resa

e vogliono esser strette.

Sempre così mi trattenessero,

felice prigioniero sarei!” (James Joyce).

Accompagna: abbraccio.

”Fa’ presto! Un istante

sembra un secolo, a chi ama.” (Dioscoride).

Accompagna: ingresso in chiesa, lei (o lui) visto in lontananza, con sposo/a in primo piano, di spalle.

”Ama il tuo sogno

ogni inferiore amore disprezzando,

il vento ama

ed accorgiti qui

che solo i sogni possono veramente essere,

perciò in sogno a raggiungerti m’avvio.” (Ezra Pound).

Accompagna: immagini in forte flou, o fuori fuoco e sovraesposte, o diapositiva con sovraesposizione a “brucio”, o scene comunque fortemente idealizzate.

”Oh, come sei bello, maledetto!

E io non posso involarmi

io che fui alata dall’infanzia.

Una nebbia mi offusca la vista

cose e persone si confondono...

E solo un tulipano rosso,

un tulipano porti all'occhiello." (Anna Achmatova).
Accompagna: immagini dello sposo.

*"Lei portava la coppa in mano -
pari al suo orlo aveva il mento e la bocca -
aveva un passo così leggero e sicuro,
che dalla coppa non cadeva una stilla".* (Hugo Von Hofmannsthal).

Accompagna: scene di brindisi in chiave romantica.

*"Eppure quando dalla mano di lei
la lieve coppa egli dovè prendere
per entrambi fu troppo pesante;
Perché entrambi tremavano tanto
che le mani non si trovarono,
e vino scuro corse sul suolo."* (Hugo Von Hofmannsthal).
Accompagna: (dalla poesia precedente) brindisi in caso di rovesciamento.

*"Prendi, amore mio, le grandi coppe variopinte:
il vino ce l'ha donato il figlio di Semele e Zeus, oblio del male"*
(Alceo).
Accompagna: brindisi.

*"Tu vai sull'onda notturna
ritorta fiamma è il mio cuore
del pettine ambrato ha il colore
riflesso nell'acqua che ti bagna".* (Guillaume Apollinaire).
Accompagna: immagini dei capelli, di notturna, di sorrisi, di pioggia, di caminetto, e molte altre.

*"Quel rametto di mirto le dava gioia
e il bel fiore del roseto
ed i capelli*

le ombravano la nuca." (Archiloco).

Accompagna: immagini solari in esterni.

"Azzurro avorio il tuo corpo

amore a due mani

Dormi?

Amica mia diletta

ogni sera sul petto

del nostro amore." (Francis Picabia).

Accompagna: immagini idealizzate della coppia, lei ad occhi chiusi.

"Vorrei baciarti sugli occhi sino a baciarti

cieca. Se io potessi - se qualcuno potesse...

Allora forse nel buio troveresti quello che vuoi:

la soluzione che è sempre troppo profonda per la

mente, fusa nel sangue:

che io sono il cervo, e tu la cerva

tenera." (David Herbert Lawrence).

Accompagna: primi piani di occhi, bacio in ambiente buio, altre ambientazioni idealizzate.

"Quando lo baciai, avevo l'anima sulle labbra:

via era salita - l'infelice! - per passare in lui." (Platone).

Accompagna: bacio ad occhi chiusi, immagine in soft focus.

"I tuoi sogni di diamante

mi tagliano le vene." (Else Lasker-Schuler).

Accompagna: immagini in high key, o riprese in esterni effettuate con diapositiva tarata per luce tungsteno (o filture azzurre).

"Felice chi, perduto nell'amore, non conosce il mare,

e non gli importa della notte che cala sulle onde." (Teognide).
Accompagna: immagini di tramonto in riva al mare.

*"Cupa dalla vecchia cornice occhieggia la tua immagine
e mi ravvisa e sorride stranamente.
Ma io le mani ti bacio ed i capelli
e ripeto il tuo nome sussurrando.*" (Herman Hesse).

Accompagna: foto di lei allo specchio, con variante di sposo che bacia mani o capelli.

*"Tu mi guardasti a lungo,
come si saggia un bimbo con lo sguardo,
poi mi dicesti con tenerezza:
Ti voglio bene perché sei tanto triste.*" (Herman Hesse).

Accompagna: primo piano di lui o di lei, espressione mesta.

*"Chi mi compra
questo nastrino
e questa tristezza di filo
bianco, per tessere fazzoletti?
Ahi, che fatica mi costa
amarti come ti amo".* (Federico Garcia Lorca).

Accompagna: primo piano di lui o di lei, espressione mesta.

*"Tu sei come una foglia travolta nel vento ;
sei come un agnello lasciato indietro
quando tutto il gregge saltando è andato via;
sei come un povero gattino smarrito
ch'io raccolgo sotto la mia giubba;
sei come un uccello caduto dal nido".* (Katherine Mansfield).

Accompagna: lui che protegge la sposa con la giacca, od un impermeabile, dalla pioggia o dal vento.

*"Quali segreti brucia nel suo cuore
la mia giovane amica, che sono anima
dietro la dolce maschera che aspira
un fiore?"*. (Paul Valéry).

Accompagna: immagini della sposa con fiori.

*"Così tenera è l'ora
ch'io mi trasmuta in taciturna grazia,
mite rosa
tepore sulle tue palpebre, carezza d'ombra."* (Sibilla Aleramo).

Accompagna: immagini idealizzate di lei, eventualmente con fiori.

*"Lascia codesto sogno
avvolgiti nel tuo lenzuolo,
nuda e bianca."* (Rafael Alberti).

Accompagna: immagini di glamour.

*"Vieni, vieni amore mio, vieni ermetica fonte, rotondità quasi mo-
vente
che brilli come un'orbita che nelle mie braccia si estingue;
vieni come due occhi o due profonde solitudini,
come due imperiosi richiami di una profondità che non conosco."*
(Vicente Aleixandre).

Accompagna: immagini di glamour.

*"Tenera, bella e col vermiglio
colore delle bacche sulla pelle,
eri simile ad un crepuscolo rosa.
E come neve, candida ed abbagliante."* (Sergej Esenin).

Accompagna: immagini di glamour.

"Perché tu mi oda

*le mie parole
a volte si assottigliano
come le ombre dei gabbiani sulla spiaggia.*" (Pablo Neruda).
Accompagna: immagini di gabbiani.

*"Ho dormito con te
e svegliandomi la tua bocca
uscita dal sonno
mi diede il sapore di terra,
d'acqua marina, di alghe,
del fondo della tua vita,
e ricevetti il bacio
bagnato dall'aurora, come se mi giungesse
dal mare che mi circonda.*" (Pablo Neruda).
Accompagna: immagini sul litorale, oppure immagini di glamour.

*"Era la mia città, la città vuota
all'alba, piena di un mio desiderio.
Ma il mio canto d'amore, il mio più vero
era per gli altri una canzone ignota.*" (Sandro Penna)
Accompagna: immagini all'alba, città vuota.

*"Se sorridesse, la luna somiglierebbe a te.
Tu fai lo stesso effetto:
Di un qualcosa di bello, ma che annichilisce.*" (Sylvia Plath).
Accompagna: immagini di lei sorridente, primissimo piano.

*"I tuoi occhi
piccole preziose pietre
trovate su una spiaggia
da scrutare
meravigliato
come un bimbo.*" (Jan Erik Vold).

Accompagna: primi piani di lei, o sposi che passeggiano su spiaggia.

*"Voglio amarti
perché bello hai il cuore.
Mi ameranno i fanciulli per le mie parole:
dolci cose io so dire, dolci cose so cantare."* (Anacreonte).

Accompagna: immagini della sposa (o dello sposo) che gioca con i bambini presenti alla cerimonia.

*"L'arcobaleno sposa la pioggia
il sorriso sposa le lacrime
come la vita sposa l'amore
così è.
Ed il fuoco sposa il ghiaccio
e la morte sposa la vita
come la vita sposa l'amore
tu mi sposerai
tu mi sposerai
tu mi sposerai."* (Jacques Prévert).

Accompagna: immagini d'apertura, o di coppia, o glamour di coppia.

*"La sera è nostra. Il mondo
fu fatto per noi.
Siamo il suo centro vivo
e gira il tempo intorno."* (Losè Hierro Real).

Accompagna: immagini al crepuscolo.

*"Sentimenti visibili
Vicinanza leggera
Chioma delle carezze."* (Paul Eluard).

Accompagna: immagini idealizzate.

*"...Pur vero è
che di tutto quanto al mondo vive
nulla m'importa come di te, de' tuoi occhi, de' tuoi occhi..."*
(Sibilla Aleramo).

Accompagna: primissimo piano di lui o di lei.

*"La strada è breve: come mi appoggio al suo esile petto
sono già abbracciato alla sua anima."* (Marco Argentario)
Accompagna: abbraccio tenero di lui ad una lei magra.

*"T'insegnerò i sentieri
che rotolano al mare,
amore, se vieni con me."* (Rafael Alberti).
Accompagna: lui prende in braccio lei.

*"Sei la mia consolazione più pura,
sei il mio più fermo rifugio,
tu sei il meglio che ho
perché niente fa male come te."* (Karin Boye).
Accompagna: i due sposi si fissano negli occhi.

*"Noi due le mani nostre abbiamo da donare
dammi la tua ti condurrò lontano".* (Paul Eluard).
Accompagna: primo piano degli sposi che si tengono per
mano. Oppure, scambio anelli, dettaglio successivo su ma-
ni.

*"Forse il tuo sogno
si separò dal mio
e per il mare oscuro
mi cercava,
come prima,
quando ancora non esistevi,
quando senza scorgerti*

*navigai al tuo fianco
e i tuoi occhi cercavano
ciò che ora
- pane, vino, amore e collera -
ti do a mani piene,
perché tu sei la coppa
che attendeva i doni della mia vita.* (Pablo Neruda).

Accompagna: immagini di interno della chiesa, alla cerimonia.

*"Coglierò per te
l'ultima rosa del giardino
la rosa bianca che fiorisce
nelle prime nebbie".* (Attilio Bertolucci).

Accompagna: immagini soffuse con filtro fog.

*"Vieni, amore mio,
considera i gigli.
Abbiamo poca fede.
parliamo troppo."* (Anne Sexton).

Accompagna: immagini di sguardi abbinati a fiori.

*"Voi mi scherzate, prati: la vostra chioma freme e ride.
Ma la mia bimba è più dolce delle ghirlande profumate."*
(Meleagro).

Accompagna: sposa sdraiata nell'erba, fra i fiori, ad occhi chiusi, ripresa dall'alto (salendo su una sedia, su un albero, un balcone, sul tetto di un'automobile, eccetera).

*"...Quando i confini della solitudine si cancellano
e gli occhi diventano trasparenti
e le voci diventano semplici come venti
e niente c'è più da nascondere.
Come posso ora aver paura?"*

Io non ti perderò mai." (Karin Boye).

Accompagna: doppia esposizione di sguardo di lei o lui in sovrapposizione con paesaggio, od altro elemento di ampio respiro.

"Quando tu sarai vecchia e grigia e sonnolenta, col capo tentennante accanto al fuoco, prendi questo libro e lentamente leggilo, e sogna del tenero sguardo che gli occhi tuoi ebbero un tempo, e delle loro ombre profonde." (William Butler Yeats).

Accompagna: frase di chiusura dell'album, oppure immagine di una nonna che contempla in disparte.

1.2 ALTRI SPUNTI CREATIVI

Alcuni tendono ad affermare che il fotografo specializzato in cerimonie debba necessariamente produrre immagini banali, oleografiche e di scarsa qualità, perché la sua clientela non è in grado di apprezzare un livello superiore di creatività e di espressività.

Si tratta di un'affermazione estremamente miope.

Se da un lato è vero che l'opinione pubblica si attende un livello abbastanza modesto dalla media dei fotografi, dall'altro va ricordato che i clienti del fotografo di cerimonia sono esattamente le stesse persone che vedono riviste, pubblicazioni, libri, pubblicità e film; in sostanza, la "gente comune" - normale cliente del fotografo di matrimonio - è rappresentata dalla stessa identica utenza della fotografia di moda, di quella pubblicitaria e di quella editoriale di buon livello.

Non è vero, nella maggior parte dei casi, che i clienti non sappiano apprezzare la buona fotografia; piuttosto, è vero che l'opinione pubblica è da troppo tempo abituata a ve-

dere immagini di matrimonio realizzate da operatori di scarsa levatura culturale e, quindi, per inerzia si attende che le immagini di matrimonio siano tutte di quel genere.

Il presupposto di base è che raramente i privati che chiedono immagini di cerimonia o ritrattistica lo fanno aspettandosi una particolare creatività.

Effettivamente, molte persone (specie quelle con una scarsa cultura di immagine) ritengono di desiderare unicamente delle “buone foto”, intendendo con questo delle immagini ben nitide, sulle quali i soggetti non facciano smorfie, ove i difetti non siano evidenziati, con dei bei colori e, possibilmente, belle grandi.

Ovviamente, il tutto spendendo il meno possibile.

La richiesta così limitata, tuttavia, non nasce tanto dall'incapacità a gustare un'immagine di maggior respiro artistico e creativo, quanto dal fatto che, per tradizione, al fotografo che fa immagine di matrimonio si chiede questo tipo di fotografia.

Ora, se da un lato è vero che molto di frequente la richiesta è di questo genere, dall'altro è altrettanto vero che limitandosi ad offrire questo tipo di immagine - ci si autocostringe in un orizzonte professionale decisamente misero e, quel che è peggio, ci si destina con le proprie mani ad essere superati da tutti i colleghi concorrenti che abbiano vedute più ampie.

Il fotografo di matrimonio che si limiti a fornire quello che “normalmente” richiede il mercato commette il grave errore di limitare la sua evoluzione e la sua intera vita professionale ad una mediocrità che lo renderà sempre meno interessante.

Gli spunti creativi e lo stimolo alla produzione di nuove idee ispirate ad altri generi fotografici, comunque, non devono servire a sostituire la produzione “standard”, quando

viene richiesta in esplicito dagli sposi.

Tuttavia, DEVE affiancarsi a questa, in maniera da:

1) Rendere più vivida la mente e la capacità creativa del fotografo, a tutto vantaggio delle situazioni anche normali affrontate nella produzione cosiddetta "standard".

2) Dimostrare al possibile cliente quali siano le possibilità espressive del fotografo, lasciandogli intendere la propria disponibilità a realizzare quello che occorre ma, al contempo, la propria capacità di realizzare qualcosa di meglio e di più, che si stacchi dalla media.

Questo significa che la più corretta interpretazione delle esigenze del privato è rappresentata dalla proposta di alternativa fra un'immagine classicamente pulita, ed una serie di soluzioni di sapore più creativo ed innovativo, mutate da altri generi fotografici.

Coloro che sceglieranno la seconda soluzione (quella creativa) saranno, inizialmente, una minoranza, destinata tuttavia a crescere a mano a mano che le capacità del fotografo si affineranno sui nuovi fronti creativi.

L'errore che va evitato in ogni caso è comunque quello di tentare di "obbligare" la propria clientela ad un'interpretazione forzosamente personale, che può non piacere non tanto per aversità alle innovazioni, quanto perché è proprio lo stile del fotografo a non essere gradito.

Fra i molti spunti atti ad inventare nuove immagini (si veda il manuale di *Creatività e Promozione in Fotografia Professionale*, brevemente citato in queste righe seguenti), alcuni eccellenti spunti derivano dall'analisi di altri generi espressivi dell'immagine, attingendo da essi spunti sia tecnici che narrativi.

La cinematografia e la pubblicità rappresentano miniere

pressoché inesauribili di spunti.

Perché soffermarsi a valutare da quali attività ed ambienti può giungere un buon “input” creativo?

Se è vero - come è vero - che tutto serve ad aumentare la propria esperienza e dunque la propria creatività, perché semplicemente non costatare che TUTTO può essere utile, e passare ad altro?

Perché, se da un lato è vero che tutto può essere utile, sul piano concreto le cose non vanno così: non è utile tutto in misura uguale: vale la pena di spendere coscientemente del tempo solo per quelle cose che possono essere vissute ANCHE in funzione della ricerca di spunti fotografici.

Inoltre, il dirsi che tutto può servire equivale a non darsi alcuna indicazione, dato che non si ha alcun elemento concreto per iniziare a migliorare la propria attività.

Lo scopo di queste pagine, quindi, è proprio questo: individuare nel concreto cosa fare nelle prossime settimane ed anche in seguito, affinché la propria inventiva continui a zampillare idee, ed il portfolio non si limiti ad essere una semplice raccolta dei migliori lavori eseguiti fino a quel momento (spesso piatti e per nulla incisivi, se ci si ferma alla creatività richiesta o trasmessa dai clienti).

1.2.1 CINEMA E FOTOGRAFIA

Tutti, chi più chi meno, apprezzano un buon film. Sembra quasi un consiglio superfluo.

In realtà, anche se quasi tutti guardano i film, quasi nessuno cerca di sfruttarli a fondo come spunti fotografici.

Poiché non è possibile rovinarsi il gusto di tutti i film che si vedono, la soluzione ideale sarebbe quella di avere tem-

po a sufficienza per vedere due volte consecutivamente ciascun film che sia parso degno di nota, sul piano fotografico.

La prima volta, si gusta la storia partecipandovi emozionalmente; la seconda volta, invece, si osservano criticamente le riprese, studiando il lavoro del direttore della fotografia. Per lo specifico genere della fotografia di cerimonia, un numero superiore di spunti è probabile che venga evidenziato dalle riprese girate per film d'amore o comunque romantici.

Ogni volta che si intravede un'inquadratura degna di nota (spunto, cioè, per delle ambientazioni fotografiche), si prende nota su un taccuino, o si detta un brevissimo appunto verbale su un registratorino portatile (in entrambi questi casi, gli spunti vanno ricontrollati ed eventualmente trascritti subito dopo il film).

E' possibile anche effettuare delle riprese fotografiche, utili come "appunto visivo". La luminosità degli schermi varia enormemente da cinema a cinema; dando preferenza alle fotocamere con otturatore centrale (ma, in mancanza di meglio, vanno bene anche quelli a tendina), mediamente occorrerà usare tempi piuttosto lunghi, attorno all'ottavo di secondo. Questo porterà ad immagini leggermente mosse e dunque confuse: tuttavia, questo aspetto non rappresenterà un problema, contribuendo invece a rendere più approssimativa e dunque istintiva la percezione dello spunto, lasciando poi spazio alla reinterpretazione personale della scena.

1.2.2 SPOT E CLIPS TELEVISIVI

In versione molto meno coinvolgente rispetto al cinema ma molto più comoda tecnicamente, la televisione offre una

miriade di spunti su nuove inquadrature.

Non sono tanto i film trasmessi in TV ad essere fonte dei migliori spunti; l'assistere ad un film al cinema produce una partecipazione emotiva di gran lunga superiore, con migliori possibilità di rilevarne spunti utili.

In televisione, invece, sono proprio gli spettacoli più frammentari ad offrire le maggiori possibilità: e cioè gli spot pubblicitari ed i videoclip.

a) Gli spot pubblicitari.

Per tutti i seri creativi delle agenzie pubblicitarie, lo studio sistematico degli spot pubblicitari è una necessità irrinunciabile. In questo senso, una parte degli operatori ben documentati dedica una certa attenzione non solamente ai programmi nazionali, ma anche a quelli internazionali, trasmessi via satellite. Diverse case di produzione e studi di consulenza nel settore pubblicitario hanno sviluppato un servizio di registrazione ed antologizzazione degli spot pubblicitari internazionali, che vengono poi "venduti" in cassette video realizzate periodicamente, e destinate proprio ad essere strumento di studio per tutti i creativi. Con una certa frequenza, capita di imbattersi in spot pubblicitari che sono evidentemente "ispirati" in maniera abbastanza marcata a precedenti cortometraggi, già visti in realizzazioni di altre agenzie, in altri Paesi, per altri prodotti.

Lo studio sistematico dei filmati permette di trarre un'enormità di spunti eccezionalmente validi, già ben rifiniti e circostanziati sul piano della composizione fotografica.

Non è solo il fotografo commerciale a godere in modo determinante di un simile vantaggio; molti punti dei filmati sono concepiti con tagli ed impostazioni applicabilissimi anche all'immagine di moda, di matrimonio e - a volte - anche nel reportage sociale ricostruito.

In ogni caso, è quasi indispensabile videoregistrare gli spot

che si intendono studiare; e questo non tanto e non solo per avere la possibilità di riguardare più volte lo stesso filmato, quanto piuttosto per l'enorme aiuto che è rappresentato dall'analisi "frame by frame" delle sequenze fotograficamente più interessanti.

Quando si scorge una situazione apparentemente piacevole, si utilizza la funzione di "rallenty" per gustare composizione ed espressioni una alla volta. Individuata quella che interessa, è inoltre possibile ottenere una copia da conservare (fotograficamente - riprendendo lo schermo - od elettronicamente - con una funzione di "cattura" delle immagini per personal computer o still video).

b) Videoclip

Altra miniera inventiva è rappresentata dai videoclip musicali. Molti cortometraggi sono realizzati con un'inventiva che ad altri filmati è negata, per via della destinazione commerciale più vincolante.

Nei videoclip, invece, i direttori della fotografia hanno molto più spesso una maggior libertà espressiva, condizionata il più delle volte quasi unicamente dalle eventuali limitazioni economiche poste alla produzione.

In ogni caso, la ricezione di canali come Videomusic è pressoché irrinunciabile, data l'enormità degli spunti creativi che si possono trarre.

Non esistendo servizi di registrazione ed antologizzazione come quelli attivati per gli spot pubblicitari, un modo per catalogare gli spot più interessanti è quello di montare in sala di posa (o nello studio, od in negozio) una televisione sintonizzata su Videomusic o su canali similari, montando il monitor in posizione abbastanza innalzata da non dare fastidio nella normale esecuzione dei lavori; la televisione viene usata, in questo modo, come radio, per diffondere un poco di musica nell'ambiente di lavoro. Tuttavia,

quando l'attenzione viene attirata da un clip particolarmente creativo, si avvia il videoregistratore, effettuando una copia destinata ai propri studi successivi.

Dopo i primi giorni si impara a non perdere eccessivamente tempo dinnanzi allo schermo, ed il sistema diviene eccezionalmente comodo: innanzitutto, per l'importanza degli spunti che ne derivano; secondariamente, poi, perché la TV con videoclip al posto della radio ha un effetto di "immagine" sui clienti molto più cosmopolita e moderno, perché ci si tiene aggiornati sulle tendenze di espressione visiva e... perché il telecomando consente di controllare più agevolmente il volume quando si deve parlare con il cliente, o quando si risponde al telefono.

1.2.3 LA PUBBLICITA' NELL'IMMAGINE DI CERIMONIA

Come è risaputo, fra i normali spunti che ispirano la pubblicità si trovano gli avvenimenti della vita di tutti i giorni; amplificate, idealizzate, modificate e ritoccate ad uso e consumo della comunicazione, sono proprio le situazioni che ci si trova ad affrontare normalmente (o che si vorrebbero vivere) a fungere da ispirazione per la maggior parte degli spot pubblicitari.

I direttori della fotografia, i creativi ed i fotografi pubblicitari attingono dunque dalla vita di tutti i giorni, ne idealizzano alcuni aspetti e la propongono per immagini.

La professione del fotografo specializzato nei servizi per privati, tuttavia, consiste proprio nel dedicare la propria abilità alla documentazione della vita di tutti i privati cittadini, descrivendone i giorni importanti: cerimonie, matrimoni, battesimi, ritrattistica, eccetera.

Ora, se tutti gli operatori della pubblicità si ispirano co-

stantemente alla vita di tutti noi, perché mai i fotografi professionisti che documentano la vita di ciascuno non dovrebbero trarre ispirazione dalla pubblicità?

Di fatto, in numerosi casi, l'immagine pubblicitaria non è altro che un'idealizzazione espressiva di aspetti e sentimenti comuni; qualcuno esperto in comunicazione, cioè, ha lavorato per tradurre in immagini efficaci delle sensazioni e degli stati d'animo comuni a tutti.

Perché mai non attingere da questo grande lavoro già eseguito?

Perché, in buona sostanza, i fotografi di cerimonia dovrebbero trarre ispirazione solamente dalle immagini di altri fotografi di matrimonio, anziché dalle immagini pubblicitarie o delle riviste, e non solo quelle di moda?

Di fatto, le stesse persone che si sposano e che richiedono l'album sono quei cittadini che guardano le pubblicità e leggono le riviste; non è vero che il gusto dei privati non sia abbastanza affinato da apprezzare questo genere di immagini. E' invece vero che occorre saper comprendere i gusti di ciascuno, per trasporre di volta in volta queste proprie capacità secondo i desideri del cliente, e non solo i propri.

1.2.4 VIAGGIARE CON CORPO E MENTE

Con il progressivo avvicinarsi di culture diverse (internazionalizzazione dei rapporti, riduzione delle barriere, ecc.) la principale preoccupazione di chi lavora in un comparto creativo (come quello della fotografia) dovrebbe essere legata al rischio di un eccessivo provincialismo, piuttosto che al problema della concorrenza in senso commerciale.

Infatti, più che al numero di operatori concorrenti occorrerebbe prestare attenzione al genere della loro creatività,

ed alla loro flessibilità nell'adattarsi alle mutazioni di culture, di situazioni, di necessità.

Una prima necessità è quella di sapersi adattare ai mutamenti, senza ritenere le proprie soluzioni sempre e comunque vincenti.

Un secondo indispensabile punto di forza o di debolezza, tuttavia, è rappresentato dalla capacità di ragionare e soprattutto di immaginare con una mente che NON sia forgiata solo sulla propria cultura, sulla mentalità del luogo dove di abita.

Essere ben radicati all'interno di una cultura locale è certamente un vantaggio in termini di conoscenze personali, ma è pericolosamente riduttivo per quello che riguarda le proprie possibilità inventive. Se la propria personalità creativa si forma unicamente con gli stimoli caratteristici di una zona, sarà tagliata fuori dalle potenzialità che sono proprie di tutte le altre culture.

E' un esempio abbastanza concreto la sensazione di disagio che si può avere osservando le pubblicità televisive di un altro Paese: se non si è abituati a guardare anche tali pubblicità via satellite e se non si viaggia abbastanza spesso, si ha la sensazione che quegli spot abbiano qualcosa di indefinibile, di stridente, di sbagliato. E' la sensazione di disagio che provoca il messaggio concepito da menti educate diversamente, e destinato a persone con capacità ricettive altrettanto diverse.

Una sensazione simile la si può provare quando, abituati a vivere in un paesino di 10 o 20 mila persone, ci si sposta in una città più grande, ad esempio a Bologna. Stessa sensazione la si ha passando da una città come Bologna ad una metropoli, come Milano. Ancora, chi non si è mai spostato da Milano resta disorientato in una città come Londra; eppure, anche un londinese si sente sbalestrato finendo a New York.

Questo tipo di disagio è un campanello d'allarme. Quanto meno ci si espone - viaggiando - a questi piccoli shock culturali, tanto più si resta isolati nel proprio giardino mentale, senza rendersi conto della limitazione percettiva e creativa che ne deriva.

Per citare A.F. Osborn: "Il viaggiare è un tipo di esperienza che tende ad alimentare l'immaginazione: gli avvenimenti eccezionali restano a lungo nei nostri ricordi, e rafforzano il nostro potere di associazione, fino al punto che, anni dopo, possiamo produrre un'idea che non ci sarebbe venuta se non fossimo andati in un certo posto e vista una determinata cosa".

In realtà, è questa l'arma vincente di molti fotografi stranieri: proprio la loro alienità nel modo di pensare, muoversi, vivere e, quindi, fotografare; è semplicemente lo standard per la loro cultura, ma da noi viene - da molti - percepita come originalità creativa.

D'altronde, Milano sembra paurosamente piccola e tranquilla ma anche provinciale e gretta, venendo da Londra o a maggior ragione da Tokyo o New York.

E queste differenze si sentono molto anche nelle persone e nelle loro immagini fotografiche.

Non occorre vivere anni all'estero per avere effettivi benefici sul piano della creatività; è sufficiente cominciare a curiosare nelle altre città italiane, specialmente se più grandi della propria, ascoltando la gente, percependo il "ritmo" diverso della loro vita. Poi, basta qualche vacanza di tanto in tanto in posti diversi, urbani, anche nei Paesi europei, senza necessariamente spendere capitali in trasferte intercontinentali.

La soluzione migliore è quella, in tutti i casi, di fare un minimo di sforzo per aumentare la redditività dei propri viaggi in termini di idee; vale la pena, cioè, di prendere

continuamente appunti, con un diario di viaggio non solo visivo (un videotape, se ne esiste ha la possibilità e la voglia), ma anche e soprattutto tramite appunti scritti su tutte le idee che si affacciano alla mente in quei giorni. Basta abituarsi a percepire le differenze culturali, i limiti della propria formazione e comprendere quanto - sempre - ci sia ancora da imparare da tutti gli altri.

1.2.5 IL "QUI ED ORA"

La propria stessa esistenza è una forma di ispirazione che viene costantemente trascurata.

Ad eccezione di quei pochi creativi di animo profondamente svincolato da tutti i condizionamenti, l'esperienza di ciascuno di noi - chi più, chi meno - è quella di una costante preoccupazione in direzione di quello che si dovrà fare, o che è stato fatto. Nella maggior parte dei casi ci si trova a vivere "scivolando" sulle cose, sulle sensazioni, sui rapporti con le persone, senza entrare realmente in contatto con essi.

Così, non si percepiscono quelle mille sensazioni che sarebbe giusto e fisiologico avvertire, e che si trovano alla base di una fervida immaginazione creativa.

Un esempio di questa superficialità diffusa è il fatto che, percorrendo il solito tragitto per recarsi al lavoro, non si guardano più i palazzi e gli ambienti che si attraversano. Così, il caffè diventa una pausa convenzionale, il tempo è scandito in momenti convenzionali, martedì, mercoledì, giovedì si susseguono come astrazioni di un contenitore del tempo anziché come ciclo della vita di giorno e notte; la luce si accende con una lampadina, e non la si gusta più; l'aria si respira perché c'è, e non la si sente carezzare il volto se c'è un poco di brezza; chiuso il rubinetto della

doccia ci si asciuga per non sgocciolare sul pavimento, e non ci si ferma a sentire i mille solletichini delle gocce che scorrono sulla pelle.

E così via. E' la normalità.

Ma la normalità corrisponde, il più delle volte, nel vivere chiusi all'interno delle astrazioni che fungono da guscio, senza più un contatto intimo con le cose e le sensazioni che ci circondano. Questo porta ad un'aridità sempre maggiore, solitamente accettata come normale effetto del trascorrere degli anni, e quindi non contrastata.

Il fatto è che "l'invecchiare" ha come effetto collaterale anche l'aumentare dell'esperienza e dunque la tendenza a ritenere molte cose come già ampiamente conosciute, e prive quindi di interesse. A mano a mano che il tempo passa, aumenta il numero delle cose e delle esperienze che si ha la sensazione di conoscere completamente, ed alle quali non si presta più attenzione. Così, di pari passo diminuisce mese dopo mese la capacità di stupirsi e, tutto sommato, di gioire, per un numero sempre crescente di situazioni. L'esperienza che si è acquisita nel frattempo, essendo prevalentemente logica e quindi cerebrale, non è certo un valido sostituto di questa immediatezza nei rapporti, perlomeno non di certo per quello che concerne gli aspetti creativi. Così, si diventa forse più posati, ma certamente meno creativi.

Parte di questo processo è fisiologica, e quindi non contrastabile.

Ma per una buona porzione, può e deve essere contrastata, evitando di lasciarsi irretire nei soliti meccanismi "automatizzanti".

Si può cominciare dalle piccole cose: ad esempio, esercitarsi di tanto in tanto a "sganciare" la mente dall'incessante catena di pensieri e preoccupazioni, per lasciarla volutamente soffermare sulle sensazioni che si avvertono in quel

momento, e sulle cose che ci circondano in quel preciso istante. Quindi, cercare di ascoltare i rumori di fondo che ci circondano, alzare lo sguardo per vedere - finalmente scoprendoli - i tetti delle case accanto cui si passa ogni giorno; bere il proprio caffè al bar non sorseggiandolo distrattamente, ma sentendo il cucchiaino che crocchia nella zuccheriera quando vi si pesca, ascoltando il fruscio dello zucchero che cade nel caffè, producendo strani mulinelli sulla schiuma; sentire il tepore della tazzina sulle labbra, e la rotondità liscia o leggermente rugosa del bordo; ascoltare tutte le diverse note del gusto che giocherellano con la lingua ed evaporano nel naso; sentire il grato calore del caffè che discende dentro di sé; ascoltare i tintinnii delle tazzine o delle posate degli altri clienti del bar. Eccetera.

Che relazione ha tutto questo con la fotografia?

Enorme. Assolutamente enorme.

Tutto questo è in diretta relazione con la possibilità o meno di restare capaci di stupirsi e di osservare, mantenendo quella serenità e curiosità che rappresentano la differenza fra un esecutore di immagini magari perfette, ed un fotografo con capacità creative.

Evidentemente, non è certo il modo di sorbire un caffè che cambia la vita professionale di un fotografo; è, piuttosto, il modo di accostarsi agli aspetti della vita che può influire profondamente sui meccanismi che determinano la propria professione.

Per qualsiasi lavoro esecutivo si può lasciare che la routine e gli automatismi uccidano la propria immaginazione. Per il fotografo che abbia connotati creativi, lasciare che questo avvenga significa lasciare che il proprio lavoro venga svuotato di senso, e con essa buona parte della propria vita personale.

Assolutamente pertinente la convinzione di Ian Maclaren:

“Pecchiamo contro i nostri cari non perché non amiamo, ma perché non immaginiamo”.

1.3 SIMBOLOGIA NELL'IMMAGINE DI CERIMONIA

1.3.1 I LIVELLI DI LETTURA

Il racconto fotografico di uno sposalizio dovrebbe sempre essere intessuto di simboli e di spunti narrativi che generino diversi “livelli di lettura”, anche su piani diversi da quello, immediato, della descrizione dei fatti.

In realtà, molto spesso, l'avvenimento della cerimonia in sé stesso non è poi così interessante. Se, poi, la funzione è limitata al rito civile in Comune, gli avvenimenti veri e propri non sono poi molti, ed è abbastanza naturale che, fermandosi alla sola narrazione dei fatti, il servizio fotografico non sia molto avvincente.

Cercare di idealizzare qualche immagine infilando un effetto flou, un controluce ed un cross screen in mezzo alle riprese non aumenta di molto la densità narrativa. L'abilità del valido professionista di immagine di cerimonia, quindi, sta nel saper condurre il racconto fotografico in modo che ne siano possibili diversi “livelli di lettura”, fra loro stratificati.

Tutte le opere letterarie di valore devono gran parte del loro pregio a questa complessità espressiva, che altro non è che il risultato naturale di una sensibilità personale del narratore un po' superiore a quella di un cronista annoiato.

Il primo - e più semplice - “livello di lettura” è il racconto della cerimonia.

Una certa movimentazione a questo aspetto può essere da-

ta conducendo la narrazione con qualche tratto narrativo in parallelo (ad esempio, la sposa che si prepara in casa e lo sposo che attende il suo arrivo in chiesa, con le relative immagini che si alternino fra loro due o tre volte).

Un secondo livello di lettura può essere quello simbolico (vedi prossimo paragrafo), che evochi sensazioni diverse, e non semplici avvenimenti.

Un altro livello può essere spostato sugli aspetti grafici e cromatici delle immagini, accomunate e montate fra di loro non tanto per una pretesa consequenzialità temporale, quanto per accostare fra loro similitudini di forme o di posizioni (una doppia pagina d'album con quattro fotografie tutte di dettagli di colore rosso; oppure, una serie di sei o sette immagini di mani di invitati, in atteggiamenti diversi). La maggior parte degli interventi di questo genere è concretamente realizzato in fase di scelta delle immagini e di montaggio in album, a patto che le riprese siano state eseguite con la massima attenzione agli aspetti che seguono...

1.3.2 I DETTAGLI NARRATIVI. LA SINEDDOCHE E LA METONIMIA

Usare un piccolo dettaglio per descrivere il tutto, nel suo complesso, è un artificio retorico (la sineddoche) di particolare efficacia. Quando, poi, si descrive una situazione od un concetto non usandone una porzione materiale, ma una derivazione od effetto logico, l'artificio prende il nome di metonimia.

Si tratta di affidare il compito della descrizione ad un dettaglio materiale o concettuale, anziché ad un quadro completo dei fatti.

Al di là degli effetti nella narrazione verbale, a noi inte-

ressano le importantissime implicazioni nella narrazione fotografica.

Il particolare delle dita intrecciate delle mani degli sposi può rappresentare molto meglio l'affetto (o la tensione) di una fotografia della coppia, le cui espressioni potrebbero anche non manifestare questi sentimenti.

Lo sguardo in primissimo piano di un chierichetto o di una bimba che fa da paggetto può fungere da cornice allo scambio degli anelli, per caricare di tensione narrativa le pagine dell'album sulle quali, altrimenti, finiscono immagini abbastanza banali, perché solo documentative.

Ancora, il filo di fumo che si alza da una candela appena spenta può suggerire con estrema efficacia la conclusione della cerimonia in chiesa, per poter passare in modo giustificato al cambio di registro espressivo delle immagini del pranzo di nozze (magari, iniziando questa nuova serie di fotografie con il dettaglio di una sigaretta accesa che fuma, in mano ad un invitato, creando così un legame grafico fra le due sezioni dell'album).

Utilizzare dettagli di immagini per descrivere le sensazioni e le situazioni presenta notevoli vantaggi espressivi:

a) Le riprese di dettaglio possono essere eseguite pressoché in qualsiasi momento.

b) L'efficacia delle immagini di particolari è abbastanza legata dalla bellezza dell'ambiente di contesto o dalla fotogenia degli sposi.

c) Una scelta abbondante di dettagli narrativi consente, in fase di montaggio, di legare fra loro immagini il cui accostamento sarebbe altrimenti risultato stridente.

Sul piano tecnico, si rende indispensabile l'uso di focali relativamente lunghe, servendosi - per comodità - del formato 35mm.

1.3.3 I SIMBOLI

La parola “simbolo”, da “sym ballo” (mettere insieme) ci ricorda una grande possibilità espressiva, utilizzabile nella fotografia di matrimonio: unire fra loro visioni di insieme con piccoli suggerimenti che richiamino all’anima delle sensazioni piacevoli, e che risvegliano la percezione di quell’amore che, altrimenti, potrebbe essere mascherato dalla freddezza della cerimonia in sé stessa.

Limitarsi a descrivere gli avvenimenti come se si trattasse di raccontare lo spozalizio è certamente controproducente. Il racconto può e deve essere vissuto dall’osservatore come esemplificazione, in immagini, dei sentimenti di sposi ed invitati.

E’ impossibile esprimere dei sentimenti solo attraverso i fatti, anche se questi fossero ripresi con notevole perizia tecnica e rigore formale.

Per questo motivo, il racconto fotografico dovrebbe essere inframezzato da brevi parentesi apertamente simboliche, capaci di EVOCARE sensazioni, oltre che di raccontare situazioni.

Come accennato più avanti, ogni coppia ha, ovviamente, sue specifiche esigenze ed una sua specifica sensibilità, motivo per cui non avrebbe alcun senso fissarsi su serie di simboli che debbano essere costantemente ripetuti in tutti i servizi matrimoniali.

Tuttavia, ciascuno può creare una sua propria serie di simbologie, cui attingere di volta in volta quelle più adatte. L’aspetto positivo di un simile modo di procedere è che si può contare, a priori, su degli spunti abbastanza precisi di ripresa, che tuttavia verranno sviluppati ogni volta con immagini e con relazioni diverse, personalizzando in maniera molto efficace il racconto creativo.

In queste pagine riportiamo un semplice esempio di carrellata di simboli, e qualche loro applicazione.

Ciascun operatore professionista potrà creare una personale applicazione di questo processo, estendendolo ad una trentina di diverse simbogie, adattate ai propri gusti ed alla propria sensibilità.

ESEMPIO di lista di simboli utilizzabili a rotazione all'interno dei servizi di matrimonio.

- * L'Abbraccio.
- * Il Bacio.
- * La Carezza.
- * La Luce.
- * Il Bianco.
- * I Colori.
- * Il Sorriso.
- * Le Parole.
- * Il Movimento.
- * Le Mani.
- * Il Silenzio.

Nel dettaglio, vediamo i simboli citati e le relative ipotesi di loro utilizzi nel servizio matrimoniale.

- * L'Abbraccio.

L'abbraccio porta con sé una carica di messaggio corporeo dalla quale è impossibile prescindere. Dato che la cerimonia matrimoniale è il festeggiamento dell'unione per antonomasia (unione completa, serena, gioiosa, fisica ed intellettuale), usare l'abbraccio come interludio simbolico è solitamente di grande efficacia.

Attenzione: l'abbraccio non deve e non può essere considerato esclusivamente appannaggio degli sposi. In realtà,

parenti, amici, celebranti, e bambini presenti alla cerimonia possono essere compresi in questo gioco di appartenenza al simbolo dell'Abbraccio.

All'interno della narrazione possono essere situate due o tre ricorrenze di intere serie di abbracci.

Si usano quattro o cinque immagini, scelte fra un numero di riprese superiore, che ritraggano abbracci o sensazioni di abbracci; le immagini vengono accostate fra di loro, eventualmente montandole in modo che esista una successione logica.

Ad esempio, l'abbraccio di lui e lei ripreso con un winder, in modo che si abbiano alcune foto in rapida sequenza, dapprima a braccia aperte, e poi con la descrizione minuta del gesto che avvolge un corpo nell'altro.

Si possono montare quattro immagini in sequenza, di piccolo formato, seguite - sulla doppia pagina successiva - da un'enorme stampa a doppia pagina (od anche che si apra a libro, su quattro elementi) del volto di lei sorridente posato sulla spalla di lui, visto di nuca.

Oppure: l'abbraccio di una mamma (amica presente alla cerimonia) per il suo neonato, l'abbraccio di due paggetti, l'abbraccio di due giovani conoscenti e l'abbraccio dei genitori degli sposi, in una sorta di carrellata per età.

Ancora: lo sposo e la sposa si abbracciano e sono fotografati dall'alto (salendo, per effettuare la ripresa, su un balconcino, o sul matroneo della chiesa); l'immagine dei due corpi che si circondano con le braccia, se visto dall'alto può essere affiancato alla macrofotografia dell'anello, o alla fotografia di un girotondo di amici, sempre fotografato dall'alto.

Il fatto che il gesto di abbracciare sia molto consueto, spesso ne fa sottovalutare la potenza evocatrice, che invece è preziosa nel creare quell'atmosfera di amore perfuso in tutto ed in tutti che può rendere eccezionalmente efficace il

reportage di matrimonio.

<<Si allargano le braccia offrendo l'intero petto all'altro; poi le si restringono, inglobando l'altro dentro una stretta che lo racchiude. In quel momento lui "fa parte di...", "sta dentro". Spesso anche la testa dell'abbracciato si reclina nel concavo fra il collo e la spalla di chi lo abbraccia, formando una sola silhouette, una sola immagine: una sola persona, insomma. Persino le gambe prendono una loro plasticità di equilibrio spiegabile solo in base al fatto di abbracciarsi. L'arte questo lo ha ben capito: alcuni abbracci "storici" sono ormai nella memoria di tutti.>> (Piero Balestro).

* Il Bacio.

Si può fare sesso senza amore, ma non ci si bacia senza amarsi.

Il fatto che, anche al di là di tutte le possibili implicazioni morali e le stratificazioni di tabù sociali, il vero bacio abbia in sé un connotato di intimità così elevato, dovrebbe fare meditare sulla sua forza evocatrice.

E' un vero peccato lasciare che un simbolo così potente venga relegato in un angolino, con una foto o due del bacio degli sposi quando, al rinfresco, tutti gli amici intonano in coro la richiesta di un bacio.

Molto meglio, quando gli sposi si prestino a qualche immagine posata, procurarsi molti più scatti di questo elemento così importante, sapendo che con il concetto di "Bacio" è possibile ravvivare l'emozionalità di diversi punti dell'album.

Non occorre che le immagini siano necessariamente languide e sdolciate: si possono anche mettere in conto situazioni od accostamenti allegri e smitizzanti.

Ad esempio, è possibile realizzare una fotografia dei due

sposi che - stando in piedi ad un metro l'uno dall'altra - si sporgono per baciarsi, tenendo le braccia incrociate dietro la schiena. Questa immagine, già scherzosa per sua natura, può essere affiancata alla fotografia ravvicinata delle due dita indice - di lui e di lei - appoggiate fra loro unendo i polpastrelli, come a simulare i loro due corpi che si baciano.

Oppure: cinque o sei fotografie di baci degli sposi, effettuate in momenti diversi della cerimonia e del rinfresco, montate tutte nella stessa doppia pagina.

Ancora: un'immagine leggermente flou in bianco e nero dei due volti degli sposi, ritratti a fianco l'uno dell'altra, guancia a guancia, colorando leggermente di rosso solamente le labbra dei due. Nella pagina seguente, la fotografia a colori degli sposi mentre, nello stesso luogo dell'immagine B&N precedente, si baciano con affetto e trasporto.

* La Carezza.

La carezza può consolare, dare sostegno, commuovere, scaldare, sedurre, eccitare, infondere tenerezza, rallegrare.

Anche se più difficile da ritrarre fotograficamente rispetto ad abbraccio e bacio, è impossibile ignorarla in una rosa completa di simboli del sentimento.

Un modo efficace di utilizzare questo elemento è quello di ritrarre la sposa nell'atto di effondere affetto tramite carezze di diversa natura: la carezza allo sposo, al bimbo, a suo padre.

* La Luce.

Indipendentemente dal genere di cerimonia da documentare, è quasi sempre vincente l'utilizzare la "luce", resa visibile in fotografia con qualche espediente accennato più avanti, per idealizzare le sensazioni, e trasmettere una per-

cezione serena dei fatti.

Giocare con i raggi di luce offre un'infinità di spunti espressivi. Addirittura, l'intero album potrebbe essere volutamente intercalato con evocazioni della luce, sia esplicite che solo sussurrate.

Le giornate soleggiate, ovviamente, aiuteranno di parecchio nella realizzazione di immagini ove il sole filtri da porte socchiuse, finestre, vetrate, eccetera.

In mancanza di sole, tuttavia, si cerchi di procurarsi comunque una decina di immagini nelle quali il soggetto sia la luce: la porta della sacrestia illuminata all'interno da un faro cine, in maniera che ne fluisca un forte chiarore, contro cui stagliare la silhouette della sposa; oppure, un'inquadratura con una focale corta che consenta di includere nello stesso scatto la figura degli sposi e la luce (anche se di un cielo nuvoloso) che filtra dalla finestra a rosone sul fondo della chiesa, esponendo in modo che la parte della finestra sia sovraesposta di parecchi diaframmi e "bruci" la porzione superiore del fotogramma.

Volendo, è possibile anche inserire un effetto di raggi solari con un semplice sandwich di negativi, come descritto più avanti, nella sezione tecnica (secondo capitolo).

* Il Bianco.

Per noi occidentali simbolo della purezza, della freschezza, della proiezione nel futuro, il bianco può eccellentemente essere sfruttato come simbolo che consenta alcune infrazionature al racconto.

L'abito bianco della sposa è solamente un primo spunto, da cui fare gemmare il maggior numero possibile di similitudini: fiori bianchi, candele bianche, nuvole bianche, muri bianchi; ed ancora, luci bianche, luna bianca, sabbia bianca...

Le stampe B&N si presteranno ad interventi di maschera-

tura, in modo da lasciare ampie zone bianche con piccole porzioni di soggetto, le riprese su diapositiva verranno eseguite in ambienti ove scarseggino gli elementi scuri, e sovraesponendo la ripresa di tre o quattro stop rispetto al valore rilevato con una misurazione in luce incidente (si ottiene un effetto desaturato di candore).

Abbinare fra loro immagini giocate in "high key" (in "chiave alta", cioè con una predominanza assoluta di elementi chiari) consente di rafforzare il filo conduttore anche in punti del racconto nei quali ci sarebbe poco da dire.

* I Colori.

Per converso, si può lasciare alle monocromie il compito di tessere l'ordito delle sequenze di immagini.

Il rosso, simbolo dell'amore, può essere fatto volutamente ricorrere in una serie di dettagli dello stesso colore, creando una sorta di tensione cromatica che giustifica anche alcune pagine di sequenza: ad esempio, una candela rossa accesa, la decorazione rossa dei paramenti della chiesa, la parte rossa della bandiera della sala municipale, le labbra rosse di una invitata, l'alzata di fiori rossi accanto all'altare, e così via.

Il verde è il simbolo della serenità, l'azzurro ed il blu lo sono dell'immaterialità e della profondità, il giallo e l'arancio della luce e del calore.

* Il Sorriso.

Sorridere non è ridere. La risata, solitamente, rappresenta la reazione ad una soluzione incongruente di uno stato di cose per il quale si era creata una certa tensione; nell'attesa di una risposta, la soluzione incongruente della sospensione è causa del riso.

Il sorriso, invece, è partecipazione all'emozione piacevole, trasmessa visivamente. Si tratta di uno dei segnali di di-

sponibilità e di piacere assolutamente dominanti nella comunicazione visiva; la rabbia, lo stupore, l'incertezza, e mille altri sentimenti possono essere espressi con atteggiamenti diversi, e non sempre sono inequivocabili. Il sorriso, invece, trasmette un messaggio assolutamente immediato, visivamente incontestabile.

Il fotografo, chiamato a testimoniare la gioia di quel momento, non può sottovalutare questa assoluta potenza semantica del sorriso. A costo di perdere parecchio tempo in questa caccia, è decisamente utile collezionare quanti più ritratti sorridenti è possibile, per poi alternarli alle normali sequenze del matrimonio. Anche la cerimonia meno riuscita, se documentata cogliendo al volo (o provocando) un discreto numero di sorrisi sembrerà, ad album montato, essere stata effettivamente molto più gioiosa. In un certo qual senso, si tratta di amplificare l'allegria effettivamente avvertibile, cogliendo i sorrisi come testimoni antologici di questa felicità. Gli sposi ne saranno enormemente riconoscenti.

* Le Parole.

Alle parole corrispondono immagini.

Se si accompagnano immagini e testi, costruendo i testi appositamente, si tenga presente che le componenti fonetiche delle parole hanno una loro valenza simbolica e semantica.

E' possibile scegliere le parole usate in funzione anche di questi significati "sotterranei".

Così:

La vocale (A):

evoca il grande, maestà, la larghezza, apertura, la calma la pacatezza.

CAntAre, pArlAre, AcclAmAre, osAnnAre, AriA, bAlsAmicA, bAciAre, cAlmA, AnimA, cApAce, spAlAncAto, fAmA, lo-dAre, piAnA, lAndA, piAZZA, lAstrA, incAntAtA, fAtA, cAl-mA, pAusA, pAcAto, AperturA, rilAssAto, piAno, AdAgio, e mille altre.

La vocale (I) e la vocale (E):

evoca il piccolo, femminile, leggero, gentile, sottile, nobile, intimo, diritto, preciso, pulito.

TInnIrE, crIcchIarE, vIollInI, grIdo, strIllo, fischIarE, nItrIrE, squIttIre, sbIlIarE, strIdIo, tInnInIo, bIsbIglIo, tIcchEt-tIo, lIEvE, fIEbIIE, zIttIrE, brIcIolIno, mIIIImEtro, gIngIII-no, pIccIno, mInImo, dIIEtto, IdIIIaco, rIso, sEnsbIIE, sI, lImpIdo, luccIchIo, e mille altre.

La vocale (O):

evoca la rotondità giocosa, cavo, bimbo, orale, lento.

BOttO, schiOccO, sOnOrO, tOnfO, mOltO, grOssO, pOl-pOsO, circOlO, fOrO, rOtOndO, mOndO, giOcO, bOcciOlO, uOvO, bOzzOlO, cOccO, rOtOlO, sinuOsO, tOrta, ciOndOlO, OcchiO, bOcca, sOnnO, OziO, eccetera.

La vocale (U):

è la vocale lugubre, ed evoca oscuro, buio, paura, puzzo, lontananza, umido, ottusità.

MUGugno, Urlo, mUgghio, UIUlo, tUbo, fUnebre, nUlla, fUrore, astrUso, Urna, cUpo, paUra, trUce, trUcUlento, brUto, occUlto, congIUra, IUpo, crUccio, insUlto, rUde pU-trido, Unto, mUffa, IUssUria, pUtтана, figUro, UsUra, ec-cetera.

Le consonanti (T), (D), (K), (G), (B), (P):

sono consonanti occlusive ed evocano forza, durezza, co-

mando.

BoTTo, ToCCo, sCasso, spaCCo, urTo, TormenTo, CaTTivo, CruDo, Truce, sPieTaTo, CreTino, TePPisTa, sChiaPPa, faraBuTTo, TesTa Di Cazzo, PieTra, TesChio, Duro, sCaBro, sTaTiCo, CruDele, eccetera.

Le consonanti (S), (Sc), (F), (V):

Spiranti ed affricate, sono un soffio ed evocano volubilità, veloce, dolcezza, fatuo.

Vento, SoFFio, Fuoco, aFFanno, spiFFero, Saetta, SoFFice, FleSSibile, Fugace, Vano, eFFimero, FantaSia, Fiaba, liSCio, SCiVoloso, Slittare, ViSCido, ViVido, aFFettuoso, SpaSSo, FaSCino, eccetera.

Le consonanti (M), (N):

sono nasali, materne, ed evocano la mamma, il morbido, lento, infanzia, lamento, interno.

Mangiare, MaMMA, MaMMella, Masticare, ruMiNare, MaNNa, Miele, creMa, MarMellata, Muggire, MugugNo, iNtiMo, iNterNo, piaNto, MaliNcoNia, laMeNto, leMMe leMMe, eccetera.

Le consonanti (L) ed (R):

sono la femmina ed il maschio; evocano rispettivamente: (L) molle, liquido, liscio, leggero, dolce, luminoso, femminile, delicato. - (R) ruvido, duro, vibrante, virile, rabbia, burbero, asprezza.

Così: fLuido, fLutto, poLLa, stiLLa, Latte, coLare, Lavare, Liscio, moLLe, froLLo, aLto, Luce, sLancio, Lume, steLLa, soLe, faviLLa, cristaLLO, scintiLLa, Lambire, caramella.

E, d'altro canto: Roco, aspRo, gaRRiRe, sbRanaRe, moRdeRe, stRappaRe, coRazza, Rude, coRteccia, Ruga, acRe, RuStico, RigoRoso, Robusto, tetRagono, feRReo, fReddo, eccetera.

* Il Movimento.

Dinamismo, cambiamento, e negazione della stasi e del sempre uguale.

Il movimento è di fatto anch'esso un simbolo della vita e dell'amore, il risultato della dialettica, della contrapposizione di maschio e femmina, nero e bianco, alto e basso. E' per questo motivo che occorre procurarsi un buon numero di immagini dinamiche, movimentate, al limite anche mosse nel senso tecnico del termine, pur di rifuggire ad un racconto fotografico nel quale imperi sempre la stasi.

Ad esempio: un modo estremamente efficace di descrivere il concitato festeggiamento del lancio del riso all'uscita della chiesa è appunto quello di realizzare una serie molto nutrita di immagini volutamente mosse, servendosi di tempi di posa relativamente lunghi (attorno all'ottavo di secondo). Queste immagini vanno montate con tagli arditi, fortemente slanciati in verticale ed in orizzontale, per rendere al meglio l'idea di dinamismo.

* Le Mani.

Tutto quello che non viene espresso dai volti, può essere raccontato dalle mani.

Le mani hanno tali e tanti connotati simbolici ed espressivi che è possibile addirittura realizzare un piccolo "secondo album" di nozze **ESCLUSIVAMENTE** composto di fotografie di mani.

Le mani della parrucchiera acconciano la sposa. Le mani della sorella infilano le calze. Le mani della sposa si sistemano il velo. Le mani dello sposo aprono la porta dell'automobile. Le mani degli sposi si congiungono arrivati all'altare. Le mani del prete gesticolano durante la cerimonia. Le mani della suocera asciugano le lacrime. Le mani del bambino tengono quelle del papà fra i banchi. Le mani si

scambiano gli anelli. Le mani giunte. Le mani firmano. Le mani lanciano il riso. Le mani proteggono il volto dal riso. Le mani abbracciano. Le mani tagliano la torta, e brindano. Le mani versano il vino. Le mani danno i confetti. Le mani stringono quelle degli amici. Le mani sfiorano le labbra della sposa. Le mani salutano. La mano nella mano, allontanandosi.

Venti o trenta immagini, montate in un piccolo album, come dimostrazione della propria notevole capacità narrativa: tutta una storia senza vedere un volto.

* Il Silenzio.

Visivamente, anche il silenzio ha una sua forza espressiva dirompente. Per dirla con Balestro:

“E’ il silenzio che non è solo strumento comunicativo per enfatizzare ciò che poi si dirà; ma reale, concreto linguaggio umano, come il pulsare della vita e della forza...”

Tra ciò che si sperimenta dentro in modo profondo, vivente in un unico palpito, e ciò che si deve fare, dire, pensare per tradurlo, corre uno stacco che non è mai colmabile in tempo reale. Tutto finisce per essere inadeguato, tradisce l'immediatezza in cui si vive. Allora si sta in silenzio: non si può che restare così. E questa forma di comunicazione - stranamente - esprime l'inesprimibile”.

Allo stesso modo, è spesso utile avere il coraggio di costruire le immagine con pochi, pochissimi elementi compositivi, affidando anche al vuoto la forza di raccontare: raccontare la sospensione, il tremore, la luce, la leggerezza, e molti altri sentimenti ben poco materici e descrivibili che si suppone vengano provati in una festa dell'amore.

Io ti amo,

tau visual

compagna mia.

Anche due pagine vuote così possono comunicare la sensazione che avrebbe comunicato un testo magari più complesso. Forse, inoltre, il testo più complesso non sarebbe stato letto con attenzione, o non sarebbe stato ricordato, mentre è sicuro che per nessun lettore potranno essere passate inosservate le due pagine precedenti, e quanto vi era espresso.

Alla stessa stregua, qualche doppia pagina di album con immagini estremamente “silenziose”, bianche, recanti qualche piccolo spunto visivo di forte impatto, si faranno ricordare molto più di una delle altre normali fotografie. Nella sezione tecnica sono riportate alcune soluzioni per ottenere effetti di questo genere, cancellando gran parte delle porzioni dell'immagine.

L'elenco dei simboli potrebbe continuare, ma è fortemente preferibile che ciascun operatore ricerchi i suoi canali espressivi, in maniera da risultare sempre nuovo nei confronti dei colleghi.

Una curiosità, per finire.

“Simbolo”, come abbiamo visto, deriva dal greco “sym ballo”, che significa “metto insieme, collego”.

Semanticamente è l'esatto opposto del termine “diavolo”, che deriva da “dià ballo”, che significa “separo, divido”.

Simbolico è il contrario di diabolico...

1.4 GLI APPROCCI NARRATIVI

1.4.1 PER AMORE, SITUAZIONE O DENARO

Uno dei compiti più delicati del vero professionista dell'immagine di cerimonia consiste, certamente, nell'individuare

quali possano essere le reali esigenze degli sposi, in termini di immagini.

Dato che il servizio fotografico della cerimonia è utilizzato come “simbolo” e testimonianza visiva della loro unione, il primo, indispensabile passo è quello di cogliere la natura di questa essenza, in modo da adattare le riprese a queste reali esigenze, senza mai fermarsi alla nuda narrazione dell'evento.

Anche se le classificazioni contengono sempre pericolose generalizzazioni, oggettivamente è possibile individuare tre differenti categorie di servizi fotografici, il cui tessuto di fondo è abbastanza diverso per concezione e, conseguentemente, per tecniche da adottare.

a) Il servizio emozionale ed istintivo, ricco di spunti poetici e di tecniche creative.

E' quel genere di servizio che più facilmente si vende alle coppie di età medio-giovane: non troppo ragazzini per essere pesantemente influenzati dai genitori nelle scelte, e non troppo avanti negli anni per avere perso parte della poesia.

b) Il servizio concepito come servizio di moda: molti interventi di “maniera” fotografica, come un buon flou, l'uso controllato di tecniche alternative di stampa, la trasposizione delle pose caratteristiche delle immagini di moda, eccetera. In sostanza, immagini fotografiche il cui sapore espressivo sia simile a quello che si incontrerebbe in una rivista di moda non eccessivamente d'avanguardia.

c) Il servizio classico e formale. Quel servizio, cioè, dove prevale il rigore formale ed il rispetto della buona descrizione. Immagini sempre ben leggibili, un numero non eccessivo di dettagli, la presenza di bei gruppi di parenti, magari eseguiti in banco ottico per avere la massima leggibilità.

Ovviamente, ciascuno dei tre filoni potrà poi essere adattato sia alle esigenze reali degli sposini, sia - e forse soprattutto - alle potenzialità narrative del fotografo.

Tuttavia, il fatto di individuare delle grandi categorie di azione agevola di molto il lavoro di affinamento del servizio, e rende più semplice la proposta agli sposi.

Statisticamente, capita poi che i tre generi di servizi abbiano come principali estimatori altrettanti tipi di coppie o, meglio, presuppongano tre differenti approcci mentali da parte degli sposi:

a) Il servizio emozionale molto di sovente va proposto alla coppia che si sposa prevalentemente e realmente per amore. Sono entrambi innamorati e conseguentemente irrazionali; quello che corre fra loro è quell'indescrivibile sensazione di sospensione di frasi e sguardi, inequivocabili.

Si propone loro un servizio che innanzitutto racconti di loro due, e solo secondariamente parli della cerimonia.

b) Il servizio tecnico, "di moda", abbastanza di frequente è ben proponibile alla coppia che è giunta a sposarsi per situazione. Forse innamorati tempo addietro, sono ora profondamente amici e complici, ma non più persi uno nell'altra. Hanno idee abbastanza autonome e comunque chiare, stanno curando tutto ciò che occorre per una buona cerimonia di ratificazione dell'inizio di convivenza.

In questi casi le coppie, tuttavia, hanno idee discretamente chiare anche sul genere di servizio che a loro interessa.

Si può cominciare col proporre loro un servizio che, con pulizia ed efficacia tecnica, ricostruisca sensazioni e stati d'animo che in realtà in quei momenti si vivono solo parzialmente.

c) Il servizio classico e formale viene richiesto prevalentemente

mente dalla coppia tradizionalista che ratifica un contratto per convenienza reciproca, o che si unisce principalmente per questioni di soldi.

Più frequenti di quanto non si creda, queste coppie chiedono un servizio di cerimonia che sia rassicurante sotto tutti gli aspetti, e che dimostri stabilità e solidità.

Niente di noioso, ma certamente tutto di ben controllato e riconoscibile. Alcuni contenuti guizzi tecnici per colorire l'insieme, lasciando alla documentazione di alto livello il predominio, rispetto alla intuizione.

In realtà, la valutazione delle esigenze della coppia e le fasi contrattuali sono, chiaramente, molto più delicate e complesse. Una trattazione dettagliata è affrontata nelle pagine del primo volume TAU Visual sulla fotografia di cerimonia, cui si fa rimando per completezza di informazione.

1.4.1.1 SERVIZIO EMOZIONALE (PER AMORE)

Come abbiamo visto, la situazione maggiormente favorevole per dare libera espressione alle capacità narrative del fotografo è quella della coppia genuinamente ancora innamorata al momento delle nozze.

Il racconto fotografico dovrebbe essere giocato assolutamente come storia d'amore dei due, e non come relazione della cerimonia.

E' dunque possibile proporre che il servizio inizi con immagini dei due sposi ritratti alcuni giorni prima del matrimonio, ed eventualmente si concluda con immagini realizzate anche dopo il viaggio di nozze (questa soluzione ad alcuni non è gradita, perché sposta troppo in avanti la data di consegna del lavoro finito).

L'album può iniziare anche con un paio di foto degli spo-

si da bambini, richiedendo loro delle vecchie stampe e duplicandole in modo da farne riproduzioni gradevoli, omogenee e sullo stesso tipo di carta.

Le fotografie della cerimonia vera e propria possono essere precedute da fotografie di ritratti in coppia, scherzose, aggressive o romantiche.

Dettagli dei volti, o di baci, o dei sorrisi.

Oppure immagini realizzate durante i preparativi della nuova casa, o alla distribuzione dei confetti a casa degli amici.

Si fa un uso larghissimo di immagini costruite servendosi delle simbologie come suggerito nei precedenti capitoli.

Le fotografie di introduzione possono essere tutte in bianco e nero, in modo da giocare sul contrasto del passaggio al colore in apertura del servizio sul matrimonio.

Se dotati di una certa capacità manuale, la serie introduttiva può essere parzialmente sbiancata e disegnata a mano (vedi sezione tecnica).

Per introdurre la cerimonia in maniera scherzosa, possono essere intercalate alcune immagini della cerimonia di nozze dei rispettivi genitori, oppure le fotografie possono essere accompagnate da scritte come se si trattasse di un fotomanzo (questa soluzione, assolutamente da concordare con gli sposi, va comunque abbandonata entrando nel vivo dell'album).

1.4.1.2 SERVIZIO "DI MODA" (PER SITUAZIONE)

Le coppie del secondo genere (innamorate tempo prima e giunte al matrimonio per naturale evoluzione della loro storia, ma oramai razionali e disincantati) abbastanza di frequente vengono meglio descritte da una narrazione fotografica un po' più di maniera, il cui compito sia, in un certo senso, di fungere da "make up", da "trucco" del vol-

to di un amore non più freschissimo.

Nel concreto, si tratta delle situazioni nelle quali è più semplice fare ricorso a tecniche speciali ed a soluzioni che tendano ad idealizzare la figura degli sposi, la cerimonia e gli stessi ambienti frequentati.

Molte delle tecniche suggerite nella seconda porzione del volume sono, in realtà, utilizzabili al meglio proprio in questi servizi, per i quali la competenza tecnica del fotografo deve essere certamente superiore alla media.

1.4.1.3 SERVIZIO CLASSICO (PER CONVENIENZA)

Minori voli pindarici sono concessi nei servizi per i quali, esplicitamente, venga richiesto uno stile di narrazione sobrio e rispettoso dei canoni classici.

In un certo qual senso, i servizi di questo genere sono quelli più noiosi sia da realizzare che da guardare, dato che in sostanza viene richiesto al fotografo di non interferire con le sue interpretazioni personali.

E' tuttavia possibile innalzare la qualità complessiva alternando le immagini di insieme con abbondanti riprese di particolari (volti, sorrisi, scorci suggestivi) e curando in modo ineccepibile la qualità tecnica.

Si tratta della situazione in cui l'uso del banco ottico (meglio, una folding) diviene giustificato, permettendo di eseguire riprese di gruppi e di interni il cui livello qualitativo sia assolutamente imbattibile, anche in rapporti di ingrandimento molto elevati (poster e piene pagine).

1.4.2 IL GLAMOUR NEL MATRIMONIO

Gli elementi che spingono gli esseri umani a formare cop-

pie stabili sono di notevole complessità, ed è evidente che la loro trattazione completa travalica gli intenti di questo volume.

Per convenzione e convenienza sociale, tuttavia, fra i molti elementi in gioco, la tendenza è quella di attribuire la maggiore importanza agli aspetti spirituali e cerebrali; la narrazione viene così giocata indulgendo particolarmente sulle letture in chiave romantica, idealizzata, che evidenzino cioè il valore metafisico e trascendente della cerimonia.

Abbastanza di sovente capita che gli sposi richiedano effettivamente questo tipo di approccio perché spinti dalle consuetudini e dalle convenzioni sociali, non foss'altro perché la maggior parte dei servizi fotografici di parenti ed amici sono, in effetti, giocati su chiavi narrative simili.

Sono poche le coppie dove entrambi gli sposi sono sufficientemente spigliati e sereni da proiettare verso l'esterno la normale e giusta connotazione anche fisica che l'unione della coppia porta con sé, riconoscendo nei confronti di sé stessi e degli altri quella significativa percentuale di corporeità che, nobilitata e rafforzata dal cuore e dalla mente, resta comunque un significativo pilastro dell'unione.

Con queste - rare - coppie di sposi è possibile - ed, anzi, decisamente conveniente - aggiungere un briciolo di corporeità in più anche alla narrazione della loro festa d'amore, recuperando un minimo di quello spirito che anima i riti di molti popoli la cui cultura non ha ancora rinnegato gli aspetti istintuali che continuano a muovere sotteraneamente le azioni di noi tutti.

Preferibilmente, comunque, non va chiesto in esplicito se si desiderano foto di impostazione glamour; ponendo in questi termini la questione, è estremamente improbabile

che venga accettata.

La soluzione migliore è quella di mostrare agli sposi diverse alternative di generi di immagini (vedi volume primo), e valutare con che grado di simpatia ed attenzione vengono considerate immagini che contengano un sottile profumo di erotismo.

Attenzione, comunque: si tratta sempre di un sottile profumo.

In nessun caso, mai, si dovrà indulgere su particolari o con immagini che siano esplicitamente eccitanti. Quand'anche fossero immagini gradite agli sposi, queste dovranno essere preparate e consegnate a parte, e non montate in album. Occorre infatti ricordare che l'album fotografico viene acquistato dagli sposi, ma mostrato ad un numero molto più ampio di persone.

Mentre un lieve tocco di glamour negli atteggiamenti e nelle atmosfere può di fatto dare la sensazione di avere attentamente interpretato l'animo degli sposi, qualcosa di più esplicito potrebbe dare ad alcuni la sensazione della morbosità del fotografo, il che sarebbe una pessima carta di presentazione.

Si tratta, dunque, di giocare l'erotismo solo sul filo delle sensazioni, e non delle esplicitazioni.

Questo modo di procedere rende estremamente più divertente ed interessante la sfida per il fotografo, mettendone realmente a prova la capacità narrativa.

Un buon album fotografico di questo genere rappresenta l'ennesima prova che il valido professionista di immagine di cerimonia ha, in realtà, capacità espressive ed eclettismo di molto superiori a quelle di un normale fotografo pubblicitario o di moda, a cui vengono richiesti stili spesso semplici e abbastanza scontati.

Le riprese che possano trasmettere una velata sensazione di erotismo vanno, nella quasi totalità dei casi, valutate di caso in caso, e realizzate con la collaborazione degli sposi, che devono essere disposti a seguire le indicazioni del fotografo per quanto concerne la loro posa.

Unicamente a scopo esplicativo, si riporta una serie di spunti di ripresa, con valore indicativo.

* Mezzo busto di lei, testa protesa leggermente all'indietro, occhi chiusi, labbra socchiuse.

* Se l'abito lascia le spalle scoperte, ripresa ravvicinata dal retro di collo e parte alta della schiena di lei; in secondo piano, lui la guarda direttamente negli occhi (o guarda verso le sue gambe), con la testa leggermente reclinata in avanti.

* Lui corre verso la fotocamera tenendo lei per mano, che si fa trascinare. La foto può essere concepita anche in senso inverso: lei trascina lui. Lui potrebbe avere la cravatta slacciata o la giacca sulle spalle, lei alza la gonna sopra il ginocchio con la mano libera.

* Primitissimo piano delle labbra di lei e lui quando stanno per sfiorarsi.

* Lei in piedi, tiene con dolcezza fra le mani il viso di lui, chinato in ginocchio su di una gamba dinnanzi a lei.

* Lui e lei sono seduti ed appoggiati tenendo i gomiti sullo schienale della poltrona o del divano. Si guardano direttamente negli occhi.

* Lui tiene la testa posata sul suo ventre. Lei ride con la

testa all'indietro.

* Lui porta sulle spalle lei, piegata in due con la pancia posata su una spalla di lui, come se trasportasse una prigioniera legata: in modo che abbia le gambe unite, le natiche rivolte in avanti ed il tronco che cade dietro la schiena di lui.

* Lei è sdraiata a terra, con lui seduto accanto. Le braccia di lei sono sollevate e posate dietro il capo, a pugni chiusi.

* Lui guida una moto, od è seduto su un punto sopraelevato. Lei si appoggia sulla sua schiena e gli cinge i fianchi con le braccia, posando la testa sulle spalle.

* Lui o lei tengono con tenerezza le labbra dischiuse, mentre il compagno/a le accarezzano con un dito, sorridendo.

* Ripresa in posizione abbassata, lei sta a gambe saldamente piantate a terra, piedi divaricati di circa mezzo metro, mentre lui è accucciato da un lato, e le carezza un braccio.

Eccetera.

In ogni caso, occorre una vera complicità da parte degli sposi, che devono poter giocare questa parte con gioia. In assenza di questo loro desiderio, occorre assolutamente evitare questo tipo di approccio.

TECNICHE ALTERNATIVE

Coma già accennato nell'introduzione, questo volume **PRE-SUPPONE NECESSARIAMENTE** la lettura e conoscenza della prima monografia di TAU Visual sulla fotografia matrimoniale, anche e soprattutto per quanto concerne gli aspetti tecnici.

Pur trattandosi di tecniche relativamente semplici, infatti, gli elementi basilari vengono dati per scontati, e le tecniche specialistiche di base sono affrontate nel primo volume di fotografia di cerimonia, cui si fa cenno.

Anche i manuali di Tecniche Fotografiche Professionali contengono spunti utili (riassunti alle pagine 104 e seguenti), anche se in questo testo non viene data per scontata la conoscenza di questi ultimi.

2.1 TECNICHE ALTERNATIVE IN RIPRESA

2.1.1 VETRINO ANTINEWTON

Leggero effetto di diffusione con vetrino antinewton.

Fra i molti sistemi utilizzati per ottenere un effetto flou IN RIPRESA, una valida alternativa è il ricorso ai vetrini antinewton, la cui finissima lavorazione genera una diffusione abbastanza contenuta e piacevole, caratterizzata anche da un minimo effetto di desaturazione ed ingentilimento delle tinte, specie di quelle più scure.

I vetrini antinewton si trovano comunemente sia come vetri pressori dei porta-pellicole degli ingranditori, sia come vetrini dei telaietti portadiapositive.

Una delle due facciate del vetrino è lavorata con una smerigliatura estremamente fine, che viene posta a contatto con il dorso delle pellicole. Grazie a questa fine smerigliatura, si evita (o si riduce drasticamente) il rischio che si pro-

duca il fastidioso effetto di interferenza generato dal contatto delle due superfici lisce di vetro e triacetato del dorso: appunto, gli “anelli di Newton”, figure iridescenti, irregolari e concentriche che affliggono stampa e proiezione di negativi e diapositive.

Per utilizzare l'effetto flou del vetrino, questo viene usato come filtro dinanzi l'obiettivo, montandolo in un compendium o bloccandolo con del nastro adesivo.

Se si desidera contenere l'effetto di desaturazione è bene evitare che la luce colpisca direttamente il vetro.

Come per tutti i filtri diffusori, l'effetto è decisamente più avvertibile se l'immagine riporta porzioni chiare che si stagliano su fondi scuri (ad esempio, abito della sposa illuminato da un raggio di sole, con alle spalle il fondo buio della sala; oppure, candele accese su uno sfondo scuro).

2.1.2 MOSSO SELETTIVO

Effetto mosso con soggetto fermo.

Nella sostanza, la tecnica è semplicissima, anche se richiede la collaborazione degli sposi e degli altri soggetti.

Si tratta di un “panning” al contrario. Gli sposi (o, comunque, il soggetto principale) devono restare immobili, mentre le altre persone camminano attorno a loro. La fotocamera, sistemata su cavalletto, effettua la ripresa con un tempo di esposizione sufficientemente lungo, ma non tanto da rendere problematica la posa degli sposi (da 1/2 secondo ad un paio di secondi).

Nella fotografia finale, così, si ha l'inquadratura nitida e

leggibile solamente degli sposi, circondati dal turbinio delle figure dei festeggianti.

Rende più curioso il risultato il fatto che gli sposi restino fermi in una posa apparentemente dinamica, nell'atteggiamento cioè di fare un movimento, a patto che abbiano una sufficiente capacità mimica per non sembrare ridicoli.

2.1.3 SOVRAESPOSIZIONE SELETTIVA

Immagini desaturate solo in alcune porzioni.

La tecnica è utilizzabile solamente se si ha la possibilità di stampare in proprio i negativi o le diapositive o, quantomeno, se il laboratorio presso cui ci si serve è disponibile a prestare attenzione alle istruzioni specifiche che possano essere date per la stampa in manuale dei singoli fotogrammi. Si tratta di generare, volutamente, un forte scompenso di illuminazione in seno alla ripresa, lasciando una parte del soggetto (ad esempio, la sposa in abito bianco) in piena luce, esponendo però per le ombre.

Un esempio abbastanza classico è la ripresa della figura bianca della sposa che, poco discosta da una porta che affacci verso l'esterno, sia illuminata dalla luce proveniente direttamente dall'apertura, e venga ripresa esponendo per un valore luce (EV) vicino a quello caratteristico dell'interno. Lo scompenso è solitamente pari o superiore a tre stop, il che porta ad un marcato effetto di luminosità e biancore. Tuttavia, perché l'immagine sia gradevole, è necessario che lo stampatore sappia delle intenzioni del fotografo, e non tenti di compensare le densità, sovraesponendo la stampa da negativo (o sottoesponendo quella da diapositiva).

2.1.4 STARATURA CROMATICA

Uso di emulsioni starate.

Si tratta di una soluzione conosciuta dalla maggioranza dei professionisti, ma di fatto ed in concreto sfruttata da pochissimi. Si sfrutta la naturale nuance cromatica derivante dall'uso di pellicole tarate per tungsteno, ma impiegate in esterni. In realtà, l'effetto è scarsamente sfruttabile servendosi di materiale negativo, mentre la tecnica dà il meglio di se stessa applicandola al materiale invertibile (diapositiva).

Quest'ultimo, infatti, consente di conservare la dominante azzurra e glaciale caratteristica di questo impiego, senza che la fase di stampa intermedia riduca o vanifichi l'effetto. Inoltre, è possibile combinare una certa sovraesposizione (da 1/2 a 2 diaframmi), per ottenere un'immagine fredda e desaturata, adattissima per suggerire sensazioni idealizzate ed evanescenti.

E' eccellente, infatti, anche l'abbinamento di questa tecnica ad una soluzione qualsiasi di ripresa flou, proprio per il forte connotato idealizzante che ne deriva.

E' appena il caso di ricordare che le pellicole tarate per la luce tungsteno mal sopportano tempi brevi di esposizione, incappando nell'effetto Schwarzschild anche per pose consuete con le emulsioni daylight. E' per questo motivo che risulta sconsigliabile servirsi di luce flash in questi casi, specialmente se adottata come luce principale.

2.1.5 VELATURA CROMATICA

Velatura di colore su materiale invertibile.

Come tutte le tecniche che comportano lievi variazioni cro-

matiche, anche in questo caso il materiale da ripresa preferibile è la pellicola invertibile, dato che conserva tutte le sfumature introdotte in ripresa, ed in stampa è cosa semplice il chiedere che questi colori vengano conservati, senza alterarli.

Servendosi di pellicole negative, invece, e consegnandole per lo sviluppo presso laboratori esterni, è il più delle volte assai difficoltoso far capire esattamente cosa si desidera, e conservare le alterazioni volute (una soluzione a questo problema è descritta nel successivo capitoletto 2.1.6, “negativo di riferimento”).

La velatura cromatica consiste nell'espore la pellicola destinata alla ripresa da una sorgente di luce colorata di debolissima intensità (ad esempio, una lampada di sicurezza giallo-verde da camera oscura, parzialmente avvolta in carta stagnola per ridurne la luminosità). Tale velatura preventiva darà alla fotografia finale una leggera e piacevole intonazione cromatica, particolarmente avvertibile sulle zone di maggior densità, che risulteranno di conseguenza desaturate.

Per trovare il corretto tempo di velatura si effettua un provino scalare su uno spezzone di pellicola (od una piana) della stessa emulsione poi utilizzata per le riprese di lavoro. Ci si pone ad una distanza standard dalla debole lampada colorata (ad esempio, a due metri), e si scopre la pellicola di un paio di centimetri alla volta, estraendola dal caricatore o sollevando per gradi il volet dallo chassis carico. L'esposizione dei singoli segmenti deve avvenire ad intervalli regolari, ad esempio di un secondo alla volta. In tal modo, lo spezzone risulterà esposto a “gradini” per tempi cumulativi (1-2-3-4-5 secondi, eccetera), riportando una campionatura completa di test di velatura. Avendo mantenuto il conto delle frazioni di posa

effettuate, sarà cosa semplice il ricostruire le pose totali, tenendo presente che le porzioni estratte per prime sono quelle che presentano - ovviamente - il maggior cumulo di esposizione.

Sullo spezzone così preparato si eseguono delle fotografie di prova, ad esempio di ritratto in condizioni normali. Una volta sviluppato lo spezzone (o la piana) usata per il test, si valuta quale tempo di posa porti al risultato ottimale; questo tempo di velatura verrà usato per preparare, con un'esposizione uniforme, tutte le pellicole sulle quali si desidera l'effetto di intonazione cromatica e di desaturazione delle tinte. Si tratta di una tecnica estremamente utile per simulare immagini anticate e romantiche.

Una variante della prevelatura cromatica è quella della velatura in macchina (vedi a pagina 101).

2.1.6 NEGATIVO DI RIFERIMENTO

Taratura della resa cromatica dei negativi.

Come accennato, un problema frequente nell'impiego del materiale negativo a colori in ripresa consiste nella difficoltà di far capire allo stampatore che alcune dominanti cromatiche, a volte anche spiccate, sono intenzionalmente volute, e non frutto di errori. Dato che non sempre è possibile fornire dettagliate istruzioni per i singoli fotogrammi, una buona soluzione è quella di realizzare dei "negativi di riferimento" che permettano allo stampatore di tarare la macchina da stampa per un grigio medio standard, che non venga più variato fino al successivo eventuale altro negativo di riferimento, garantendo così sia una buona costanza nella resa cromatica delle stampe realizzate in normali situazioni di ripresa, sia il man-

tenimento degli effetti di staratura cromatica intenzionale.

La difficoltà del sistema sta unicamente nella necessità di spiegarlo allo stampatore, in modo che comprenda le istruzioni.

Concretamente, si tratta di realizzare una ripresa "neutra" all'inizio di ogni pellicola e - all'interno della stessa pellicola - ogniqualvolta cambino in maniera sensibile le condizioni di illuminazione: ad esempio, passando dalla ripresa in esterni in pieno sole a quella in interni con luce artificiale, anche se flash.

Per "ripresa neutra" si intende semplicemente la fotografia di un foglio di carta bianco, ripreso fuori fuoco, basando l'esposizione sulla lettura acritica di un esposimetro a luce riflessa; bene anche il dato fornito, senza correzioni, dall'esposimetro TTL di una reflex. In sostanza, questo fotogramma verrà riprodotto come "grigio medio" dal sistema esposimetrico. Anche la tinta sarà l'equivalente di un teorico grigio medio, con il vantaggio che conterrà informazioni sulle eventuali dominanti introdotte dalla luce utilizzate per le riprese in quel determinato ambiente.

Lo stampatore dovrà avere istruzioni per tarare il sistema di stampa in maniera che venga usata - per TUTTI i fotogrammi successivi al negativo di riferimento - la stessa filtratura che consente di ottenere una stampa grigio medio del negativo di riferimento stesso. Dato che i sistemi di analisi colore partono, appunto, dal presupposto di trovarsi dinnanzi ad un teorico grigio medio, in stampa basterà effettuare la lettura automatica sul negativo di riferimento, mantenendo poi inalterata la filtratura rilevata per tutte le riprese seguenti, fino al successivo eventuale nuovo negativo test, scattato dal fotografo al variare delle condizioni di ripresa e di illuminazione.

2.1.7 EFFETTO QUADRO

Altre tecniche di effetti pittorici.

Oltre alle diverse tecniche descritte nei Manuali di Tecnica (trasferimenti, parziale impermeabilizzazione, cancellazione gelatina, eccetera), effetti di simulazione della superficie pittorica caratteristica di un dipinto possono essere ottenuti anche nei seguenti modi:

* Retino in doppia esposizione e filtratura.

Innanzitutto occorre procurarsi un tracciato che riproduca l'effetto pennellata. Si trovano in commercio pellicole ad alto contrasto già riportanti simili "texture", anche se è possibile realizzarne una artigianalmente, rifotografando su pellicola lith un foglio di cartoncino su cui si sia stesa in modo NON uniforme della tinta nera, avendo cura di usare un pennello dalle setole dure ed intriso molto poco nella tinta. In altre parole, occorre far sì che il pennello lasci chiare tracce delle setole, in modo che simuli il fondo di un dipinto. Il retino su lith così ottenuto - oppure una sua stampa su carta - deve poi essere fotografato sulla stessa pellicola che verrà usata per le riprese vere e proprie, avendo cura di SOTTOesporre l'immagine del retino da uno e mezzo a tre diaframmi, a seconda di quanto si desidera che sia evidente l'effetto della doppia esposizione che riproduce la trama della pennellata.

Piuttosto che un effetto troppo marcato, è preferibile una traccia appena avvertibile.

Dovendo predisporre una pellicola 35mm, occorre tuttavia servirsi di un semplice accorgimento per posizionare correttamente la pellicola; infatti, la finestrella di esposizione potrebbe non trovarsi esattamente nello stesso punto quan-

do, effettuata la serie di brevi esposizioni dei retini, si riavvolge la pellicola e la si riaggancia per effettuare le pose delle normali riprese, che dovranno andare a sovrapporsi alla traccia del retino.

Per aggirare l'ostacolo, quando si sistema per la prima volta la pellicola per esporre l'immagine del retino, si aggancia con cura la pellicola fino a che entrambe le perforazioni abbiano preso nel rocchetto dentellato. A questo punto, dopo aver tensionato la pellicola agendo sul nottolino di riavvolgimento, si segna con un pennarello una tacchetta sul film, ed uno, in corrispondenza, all'interno della fotocamera, sulle guide di trascinamento.

Dopo aver effettuato la prima serie di esposizioni ed avere riavvolto la pellicola, nel riagganciare il film si farà in modo che i due riferimenti disegnati su pellicola e fotocamera tornino a coincidere esattamente, garantendo in tal modo la corrispondenza a registro di tutte le pose successive.

* Retino in stampa.

Più consueta è la soluzione di usare il retino in stampa, sovrapponendolo a sandwich con il negativo (se il retino è di piccole dimensioni) o a contatto sulla carta da stampa (se di dimensioni maggiori).

I retini da sovrapporre al negativo devono essere realizzati a contrasto basso, per evitare che l'immagine sia deturpata dalla traccia delle "pennellate"; il sandwich presenta l'inconveniente di raddoppiare il rischio di pelucchi e polvere sul negativo, richiedendo poi interventi di spuntinatura.

Il retino per la stampa a contatto non presenta questo inconveniente, e permette di dosare l'entità dell'effetto mantenendolo in posizione sulla carta da stampa solo per una parte della posa del foglio, frazionando in due la posa.

Gli inconvenienti sono derivati dal costo relativamente al-

to del retino, e dall'eventuale limitazione nel formato di stampa.

* Vernice flatting essiccata.

Una soluzione alternativa all'uso di retini in stampa (cioè fisicamente sovrapposti a negativo o carta sensibile) è quello di utilizzare come retino a contatto un vetro che venga spennellato di vernice trasparente, tipo flatting.

E' possibile ottenere effetti più o meno marcati a seconda del tipo di vernicetta usata, e dalla sua densità (nonchè dalla rapidità di essiccamento).

Si può inoltre scegliere se rendere più o meno nitido l'effetto, posizionando il vetro col lato verniciato contro l'emulsione, o frapponendovi lo spessore del vetro.

* Vetri martellati.

Alcuni vetri lavorati, del tipo utilizzati per la chiusura del piatto della doccia, possono essere utilizzati per dare la sensazione di immagini "dipinte". Si utilizza la lastra di vetro nè più nè meno come un retino per la stampa a contatto, appoggiandolo sulla carta di stampa prima di esporla. In alcuni casi può essere consigliabile tenere il vetro leggermente discosto (pochi millimetri) dal foglio di carta, per evidenziarne l'effetto.

Il vetro può anche essere impiegato in fase di duplicazione di pellicola piana.

* Manipolazione a computer.

Molti validissimi effetti pittorici si ottengono con grande facilità e versatilità servendosi di un programma di elaborazione elettronica delle immagini. Alle pagine 200 e seguenti si analizzano, a titolo esplicativo, alcune delle maggiori possibilità offerte da Photoshop, il pacchetto applicativo attualmente più diffuso ai fini dell'elaborazione fotografica economica.

2.1.8 MOSSO, FUORI FUOCO E SOVRAESPOSTO

Combinazione di effetti in ripresa.

A dispetto della sensazione pessima che una serie simile di errori intenzionali pare dare, in realtà l'uso combinato di queste tre alterazioni (o di due di esse) porta ad immagini assolutamente interessanti, in grado di suggerire con notevole efficacia le sensazioni di idealizzazione, di gioia, di movimento, di luminosità, di leggerezza.

Ovviamente, occorre che le combinazioni vengano studiate e dosate in relazione all'effetto desiderato.

Il mosso va calibrato variando il tempo di posa in funzione dell'ottica usata e della mobilità del soggetto; con ottica normale, si va dall'ottavo di secondo per le riprese relativamente movimentate (lancio riso), al mezzo secondo per i soggetti in medio movimento (mentre camminano) ad i due o tre secondi per forti effetti di mosso di macchina a soggetto immobile. Con ottiche di focale più lunga si dimezzano i tempi, mentre è utile raddoppiarli circa servendosi di focali grandangolari.

L'effetto di sfocatura è il più difficile ad usarsi, data la relativa complessità di valutare l'impatto visivo che, di fatto, si avrà ad immagine finita; tendenzialmente, gli effetti migliori si hanno con sfocature abbastanza decise, diffuse a tutto il fotogramma, e con tinte dominanti chiare e luminose. E' in ogni caso preferibile lavorare con il diaframma a tutta apertura, per evitare che nel mirino si abbia una sensazione di sfocato superiore rispetto a quella reale.

La sovraesposizione, volutamente abbinata al fuori fuoco e/o al mosso, comporta un marcatissimo effetto di idealizzazione, conferendo all'immagine un aspetto di sogno.

E' preferibile servirsi di pellicola invertibile; dovendo lavorare in negativo, è indispensabile potere contare su di uno stampatore che, con procedura manuale, eviti di compensare in stampa l'eccessiva densità - voluta - dei fotogrammi sovraesposti.

2.1.9 IL CONTROLUCE, DA SFRUTTARE APPIENO

Ben raramente si realizza un servizio matrimoniale senza ricorrere a qualche immagine realizzata in controluce. Tuttavia, solitamente non si sfruttano a fondo le eccezionali possibilità sia tecniche che evocatorie di questa tecnica semplicissima. In mano ad un operatore esperto, il controluce nelle sue diverse applicazioni può addirittura divenire l'elemento narrativo dominante dell'intero album fotografico. Per semplicità espositiva, consideriamo diversi generi di controluce, raggruppabili fra loro per le differenti implicazioni tecniche.

- a) Il controluce in silhouette.
- b) Il controluce d'effetto.
- c) Il controluce naturale.

Nel dettaglio:

- a) Il controluce in silhouette.

E' la soluzione più evidente e smaccata, dato che presuppone che i personaggi si staglino completamente neri sullo sfondo, in modo che siano riconoscibili solo grazie ai loro contorni.

Come risaputo, la lettura esposimetrica va effettuata in luce riflessa PER LO SFONDO, curando - con rilevazione spot - che il soggetto che deve comparire in silhouette sia "sotto" di almeno tre stop. In ogni caso, è preferibile che

la porzione di immagine che si trova sul fondo sia abbastanza omogenea, priva di dettagli minuti.

Effettuando le riprese su materiale negativo, occorre ovviamente che lo stampatore sia informato della necessità di non compensare la ridotta densità del fotogramma, o lo sfondo risulterà poco saturo e le silhouette avranno tonalità di nero terree, sgranate e poco piene.

Una valida alternativa alla silhouette completamente “chiusa” nel nero del controluce è quella delle schiarite di luce “a lama”, ottenute facendo riflettere una sorgente di luce diretta (come la luce solare) direttamente sul soggetto per il resto in ombra, servendosi di uno specchio eventualmente schermato in parte con dei cartoncini neri.

Un esempio classico è quello della situazione in cui gli sposi vengono fatti sistemare in prossimità di una costruzione, o di un albero, in maniera da essere in ombra, avendo però alle loro spalle il paesaggio illuminato dal sole pieno. A qualche metro di distanza dal soggetto, un assistente si posizionerà al sole e, usando uno specchio la cui superficie sia in parte sagomata con dei cartoncini neri, proietterà sugli sposi (ad esempio, sul loro volto, o sulle mani che si stringono fra loro) un sottile fascio di luce solare; l'esposizione sarà data per il valore luce delle zone al sole. Così facendo si otterrà un'immagine in silhouette scura, ad eccezione delle porzioni su cui è stata fatta giungere la “lama” di luce, che saranno correttamente esposte.

b) Il controluce d'effetto.

Pur se abusata in molta immagine di cerimonia (ed in quella dei fotoromanzi), questa tecnica resta fra le più efficaci fra il vasto pubblico, in larga misura proprio perché utilizzata di sovente nell'immagine romantica di grande diffusione.

Il sistema più semplice è quello che consiste nel sistemare

un punto luce (generalmente un piccolo lampeggiatore dotato di fotocellula servolampo) in posizione diametralmente opposta a quella del punto di ripresa, nascosto alla vista della fotocamera dal soggetto stesso. Questo tipo di posizione genera un "alone" luminoso sui contorni sfrangiati, come capelli, abiti di pizzo, eccetera.

Potendo disporre di due punti luminosi da dedicare alla luce d'effetto, si può adottare la tecnica del controluce a contorno (descritta anche nella prima monografia).

I due punti luce vengono disposti in posizione decisamente arretrata rispetto al soggetto, rendendo possibile ottenere un'illuminazione che genera una sorta di "bordo luminoso" su buona parte del contorno del soggetto. La disposizione relativa di soggetto, fotocamera e lampeggiatori assume orientativamente la configurazione di una "Y", nella quale il fotografo si trova alla base dell'asticciola verticale, i due lampi all'estremità delle biforcazioni, ed il soggetto nel punto centrale di intersezione. Per il calcolo della posa in questa situazione, è necessario affidarsi ad un'impostazione manuale del diaframma, orientativamente di uno stop più aperto del valore corretto per un'esposizione rilevata dal lato opposto del soggetto (cioè dal lato su cui si trovano effettivamente i lampeggiatori).

Operativamente, la soluzione migliore è quella per cui i due lampeggiatori lavorano in automatismo su di un certo diaframma, e sulla fotocamera si imposta un valore di diaframma più aperto di uno stop.

c) Il controluce naturale.

E' uno dei modi più piacevoli e naturali di sfruttare il controluce: consiste nel ricorrere alla luce naturale disponibile (in chiesa, in ambienti chiusi, all'aperto in ombra), scegliendo il punto di ripresa che permetta di avere il lato MENO illuminato del soggetto rivolto verso la fotocamera.

Se, da un canto, questa soluzione impone l'impiego di emulsioni di alta sensibilità e quindi con una certa granulosità, dall'altro l'effetto di "presenza" che il controluce naturale conferisce all'immagine ben si abbina con una leggera sgranatura, rendendo romantico l'insieme.

Ancora una volta è assolutamente indispensabile che, in caso di ripresa su negativo, la stampa venga curata manualmente da uno stampatore preparato e sensibile sul piano della comunicazione.

2.1.10 FILTRO CROMATICO DEGRADANTE FLOU

Autocostruzione filtro colorato degradante con leggero effetto flou.

I filtri cromatici degradanti si trovano, abbastanza comunemente, in commercio, già realizzati.

Vengono solitamente impiegati per saturare maggiormente la resa dei cieli, sia nella versione azzurra (sensazione di cielo di un blu più profondo), sia in quella ambra o "tabacco", usati principalmente per i cieli al tramonto o altre ambientazioni in luce calda.

E' tuttavia possibile realizzare in proprio dei filtri cromatici degradanti, preparandoli nelle colorazioni e nelle sfumature desiderate, semplicemente servendosi di fotogrammi di pellicola piana, o formato 120, esposti per ottenere delle diapositive sfumate.

Si utilizza un cartoncino colorato della tinta desiderata, e lo si inquadra in maniera da riempire tutto il fotogramma; l'ottica va poi foceggiata in maniera da sfocare completamente l'immagine, per rendere più omogeneo il risultato. Il cartoncino deve essere illuminato in maniera non omogenea, servendosi di una luce diretta inclinata di circa 45

gradi, e posizionata in posizione abbastanza ravvicinata da far sì che la parte inferiore dell'immagine rifletta una quantità di luce di circa tre stop superiore rispetto a quella inquadrata nella parte superiore del fotogramma.

Se la lampada non disponesse di un cono di luce abbastanza direzionale per ottenere questo risultato, è possibile accentuare lo scompensamento usando una schermatura di cartoncino nero, usato per "bandierare" la luce.

La pellicola - come accennato - dovrà essere invertibile, preferibilmente di sensibilità media o medio-alta. L'esposizione va determinata con una lettura spot ponderata, esponendo per un valore EV che si avvicini a quello riflesso dalla zona meno illuminata del cartoncino che compare in inquadratura, ed avendo cura del fatto che la parte più luminosa sia di circa tre EV più luminosa.

Sono possibili scompensi superiori, mentre scompensi inferiori porterebbero ad avere una pellicola sulla quale la densità cromatica residua è eccessiva anche nella porzione chiara, che dovrebbe invece essere trasparente. Sono quindi utili alcune prove, anche in considerazione del fatto che la latitudine di posa delle diverse pellicole può portare a risultati diversi, e alcuni esposimetri possono fornire letture non molto attendibili quando si effettuano letture in luce monocromatica, come in questo caso.

Una volta sviluppata la pellicola, si utilizza lo spezzone come se si trattasse di un filtro in gelatina, e cioè montandolo in una cornicetta portafiltri o più semplicemente fissandolo all'ottica con del nastro adesivo.

Data la leggera opacità dell'emulsione anche sulle zone trasparenti, all'effetto di cromatismo degradante si somma un contenuto effetto a metà fra il "fog" ed il "flou", in grado di ingentilire l'immagine diffondendo le alte luci e desaturando leggermente le tinte più cupe.

2.1.11 ALTA SENSIBILITA' IN ESTERNI

Uso delle emulsioni di alta sensibilità in condizioni di luce abbondante.

Normalmente, le sensibilità elevate (da 400 ISO in su) vengono destinate esclusivamente alle riprese in luce scarsa, facendo di necessità virtù.

Questo modo di procedere assolutamente convenzionale apre la strada ad una soluzione alternativa, atipica e per questo motivo interessante: il deliberato ricorso ad emulsioni di sensibilità molto elevata, o sottoposte poi a trattamento forzato, per effettuare riprese in piena luce diurna. La scelta è solo apparentemente insensata, dato che le caratteristiche di tali pellicole possono essere sfruttate a proprio vantaggio, a patto che le si ricerchi attivamente con funzione espressiva, e non le si subisca come se fossero dei difetti.

a) La granulosità.

Una pellicola negativa da 1000 - 1600 ISO, od una 400 forzata ad IE 800-1600 (tale è la natura delle pellicole a trattamento "Push") comportano una granularità effettivamente molto pronunciata, che solitamente si immagina abbinata alle fotografie realizzate in interni e con scarsa luce. Eppure, l'immagine sgranata si presta perfettamente alle ambientazioni romantiche ed idealizzate: la sposa vestita di bianco in un campo di grano e papaveri; il tramonto infuocato ed il bacio degli amanti; l'abbraccio dei due nel luccichio di uno specchio d'acqua, eccetera.

b) Le coppie tempo-diaframma.

Lavorare in luce diurna piena con un'emulsione ad alta od altissima sensibilità significa potersi quasi scordare la ne-

cessità di focheggiare ed il timore del mosso.

Valga un esempio per tutti: usando una 1600 ISO in pieno sole, si lavora ad 1/1000 di secondo a diaframma f/16 f/22, o ad un'altra coppia equivalente.

Il margine di errore si restringe notevolmente; unica controindicazione, è la quasi impossibilità di effettuare focheggiature selettive.

c) Il potere compensatore od il contrasto.

Se si utilizzano emulsioni ad alta sensibilità senza forzarne il trattamento, la ripresa in esterni beneficia del buon potere compensatore di tali pellicole, aumentando la capacità di leggere dettagli nelle ombre senza "pelare" le alte luci (problema classico dell'abito della sposa bianco accanto a quello scuro dello sposo).

Altro discorso, invece, va fatto nel caso tali pellicole vengano sottoposte a trattamento forzato. In molti casi, infatti, la sensibilità facciale superiore ai 1000 ISO viene ottenuta mediante un trattamento spinto, prolungando il tempo dello sviluppo dell'immagine argentea. In questi casi, come noto, il contrasto si innalza notevolmente, e viene meno proprio quella caratteristica ora accennata.

Nell'insieme, tuttavia, si tratta di una strada espressiva assolutamente da sperimentarsi.

2.1.12 EFFETTI DI NOTTURNO

Espedienti di ripresa nella realizzazione di immagini notturne.

Di per sè, le ore notturne offrono spunti e soluzioni espressive decisamente interessanti, presi in considerazione solo raramente. Molti matrimoni, infatti, non offrono questa pos-

sibilità, sia perché sono festeggiati durante la bella stagione - quando la luce dura fino a sera inoltrata - sia perché la disponibilità degli sposi a realizzare immagini posate viene meno col passare delle ore.

Tuttavia, quando sia possibile convincere la coppia a dedicare una mezz'ora di tempo durante le ore serali alla realizzazione di fotografie, sono molte le immagini interessanti che ne possono scaturire.

Dando per scontate tutte le riprese notturne di normale esecuzione (vedi Manuale di Tecniche, vol. I, pag. 37), meritano di essere ricordate alcune delle molte tecniche alternative:

- a) Sovraesposizione notturna.
- b) Open flash.
- c) Tracce luminose in campo.
- d) Tracce luminose fuori campo (pennellate).
- e) Esposizioni multiple notturne.

Nel dettaglio:

- a) Sovraesposizione notturna.

Si tratta di esporre volutamente in maniera eccessiva l'immagine realizzata con la poca luce disponibile di notte, come lampioni, luce della luna piena, fari d'auto, fuochi, eccetera.

Specialmente la luce notturna e quella dei lampioni cittadini portano ad effetti decisamente interessanti se, invece di essere usate per normali esposizioni che conservino la sensazione di notturno, vengono esposte per tempi di tre o quattro volte superiori, portando ad immagini luminose come una scena diurna, ma di impatto visivo decisamente strano ed accattivante.

Occorre che la coppia di sposi possa sistemarsi in campo

lungo (cioè ad un po' di metri dalla fotocamera), sedendosi od appoggiandosi in maniera comoda, così da potere restare immobili per parecchi secondi od anche alcuni minuti.

La posa, come accennato, va infatti esagerata; ci si può basare sui dati dell'esposimetro, se abbastanza sensibile, o procedere basandosi sull'esperienza (è ovviamente utile qualche sopralluogo serale nei posti ove si faranno le riprese di lavoro).

Mediamente parlando, e riferendosi a 100 ISO di sensibilità, ad apertura $f/2,8$ occorrono 45 - 60 secondi o più per ottenere un effetto abbastanza marcato se la scena è illuminata da una Luna piena, senza nubi (il tempo va prolungato in proporzione se la faccia della Luna è illuminata solo in parte). Per una scena illuminata da lampioni cittadini i tempi di posa variano grandemente, in relazione alle grandi diversità che le illuminazioni stradali hanno. Sempre riferendosi a 100 ISO ed ad $f/2,8$, si passa dai 4 5 ai 60 secondi di posa. In questi casi, tuttavia, la maggior parte degli esposimetri manuali professionali è in grado di fornire letture esposimetriche accettabili.

Si tenga comunque presente che lo scopo è quello di esporre la scena in maniera che NON sembri un normale notturno, ma di sovraesporla in modo da ottenere una sensazione di luminosità simile a quella diurna.

b) Open flash.

La tecnica dell'open flash offre decine di varianti, affrontate nel dettaglio nei Manuali di Tecnica.

Per completezza, va qui ricordata la possibilità di utilizzare dei lampeggi effettuati a mano da un assistente, durante l'esposizione più lunga data per la luce ambiente. Ad esempio, lavorando ad $f/11$ è possibile fare una posa di una ventina di secondi in una scena notturna cittadina, in ma-

niera da esporre correttamente le luci delle case, e durante questa posa far dare un colpo di flash dietro alla sposa, in maniera da illuminarne il vestito in controluce d'effetto.

L'esposizione corretta viene determinata valutando PRIMA quale diaframma occorra impostare sulla fotocamera, in relazione alla potenza del lampeggio (o dei lampeggi) che verranno fatti. Una volta stabilito questo valore di diaframma, si sceglierà quel tempo di posa che - a quel determinato diaframma - consente una esposizione corretta (o leggermente sottoesposta) della scena notturna nel suo complesso.

c) Tracce luminose in campo.

L'effetto finale è quello di generare, attorno ai soggetti, delle scie luminose, con funzione semplicemente decorativa ed espressiva o, volendo, per incorniciarne i contorni o per scrivere brevi parole nel vuoto.

La tecnica è sostanzialmente una variante della precedente, di open-flash, dato che si tratta comunque di effettuare un tempo di posa lungo (almeno una decina di secondi) durante il quale far partire una flashata per illuminare il soggetto.

Durante l'esposizione protratta, tuttavia, un assistente vestito con abiti e guanti scuri (ed eventualmente, che indossi un passamontagna nero), passa attorno agli sposi una piccola sorgente luminosa come potrebbe essere una lampadina tascabile a cui sia stata smontata la parabola riflettente. Con questa luce puntiforme si tracceranno nell'aria le scie che si desiderano ottenere sull'immagine finale: i contorni degli sposi, oppure - usando diverse piccole lampadine - un turbinio che ruoti attorno a loro, come racchiudendoli in un tornado di luce.

Ancora, con le scie luminose si possono disegnare degli ipotetici ponti di luce fra i due amanti, o tracciare delle

brevi scritte nell'aria, avendo cura di esercitarsi qualche volta nello scrivere al contrario.

d) Tracce luminose fuori campo (pennellate).

Anche se la tecnica non è per nulla nuova (vedi Manuale di Tecniche, volume I, pagina 171), negli ultimi tempi ha conosciuto una relativa fama dovuta alla commercializzazione di sistemi concepiti per la semplificazione della sua applicazione nel campo dello still life.

Tuttavia, dato che occorre una certa pazienza nella sua applicazione con persone e modelli, è rimasta relativamente inutilizzata nel settore della moda, e quasi sconosciuta in quello della fotografia di matrimonio.

Si tratta di "spennellare" il soggetto con un fascio di luce direzionale come potrebbe essere quello di una torcia elettrica di buona potenza, o di un faretto a luce condensata. Dato che il set deve essere buio e la posa totale protratta per tempi piuttosto lunghi (preferibilmente dai 15 secondi in su), si tratta di un artificio applicabile con relativa facilità anche in esterni durante le ore notturne.

Occorre innanzitutto valutare il livello di luce ambiente, per sincerarsi che sia possibile un'esposizione abbastanza protratta senza che l'immagine ne risulti significativamente esposta.

Si effettua poi una lettura esposimetrica su un punto di media densità (sarebbe perfetto un cartoncino grigio) per valutare il livello luminoso della lampada usata; si cerca, in tal modo, il diaframma da utilizzare per un'esposizione corretta attorno ad un tempo di posa di un paio di secondi. Si imposta tale diaframma sulla fotocamera e si inizia l'esposizione, illuminando il soggetto (che deve restare immobile) e "spennellandolo" lentamente con il fascio luminoso. Come rilevato, risulteranno correttamente esposte quelle porzioni che verranno illuminate transitandovi sopra col fa-

scio di luce per circa due secondi, contando l'intero tempo di permanenza del cono di luce su un singolo punto dell'immagine.

Uno degli aspetti piacevoli del sistema, tuttavia, è proprio la disomogeneità con cui è possibile illuminare le diverse zone del soggetto, passando dalla forte sovraesposizione, per conferire un aspetto quasi luminescente, alla totale inesposizione.

Non si cercherà, dunque, di mantenere sempre costante la posa su tutto il soggetto; al contrario, si sfrutterà la possibilità di decidere dove inviare la luce proprio per sovrapporre volutamente alcune zone, modellando ombre in altre. Quando si reputa di avere spennellato a piacimento la scena, si spegne la lampada, si chiude l'otturatore e si passa ad uno scatto successivo.

Solitamente è preferibile effettuare le riprese su pellicola negativa, per la maggior capacità di incassare errori di esposizione. E' comunque prudente effettuare tre diverse riprese per ciascun soggetto di cui si desideri necessariamente un buon risultato finale, variando di volta in volta la posa e il tipo di spennellata.

e) Esposizioni multiple notturne.

Assolutamente interessante è l'applicazione delle tecniche di esposizioni multiple nelle riprese notturne di cerimonia. Si passa dalla sovrapposizione delle luci artificiali alla esposizione a parte per la Luna.

Nel primo caso, si suggerisce l'idea di animazione, festa e gioia sovrapponendo tre o quattro scatti di strade allegramente illuminate, in maniera da lasciare comunque una porzione di fotogramma scarsamente o per nulla illuminato, in cui piazzare la posa degli sposi.

Nella seconda ipotesi, una ripresa in open flash della coppia, fatta usando una focale normale o corta (magari con

la flashata in controluce d'effetto) viene sovrapposta alla ripresa effettuata alla Luna con una lunga focale, come un 300 mm; l'immagine della Luna risulterà abbastanza ingrandita da assumere un'importanza suggestiva nell'economia dell'immagine.

Si presti attenzione a che il tempo di posa per la Luna non debba eccedere pochi secondi, o l'immagine risulterà mossa anche servendosi di un cavalletto, per via del movimento del satellite nel cielo.

Ovviamente non ci si ferma a queste suggestioni di ripresa; l'esposizione multipla in ambiente notturno offre centinaia di possibilità e varianti: luci che si riflettono sul selciato, vetri bagnati di pioggia che scintillano della luce di un semaforo, vetrate luminose che svettano nel cielo, eccetera.

2.1.13 FILTRI COLORE SU LAMPEGGIATORE

Riprese con filtri colorati su parabole dei lampeggiatori.

Si tratta di una tecnica alternativa che richiede diverse prove per affinare gusto ed effetti finali, dato che rischia di essere piuttosto pacchiana, se utilizzata indiscriminatamente. Tuttavia, una volta trovato il proprio standard di ripresa, gli effetti ottenibili sono estremamente personali e difficilmente imitabili, il che rende il sistema adatto a differenziare la propria produzione da quella dei colleghi.

I migliori risultati si ottengono quando sia possibile lavorare con due o più sorgenti di luce flash, in maniera che - in ogni caso - la sorgente di luce principale sia il lampeggiatore SENZA filtratura, oppure la luce naturale disponibile nell'ambiente di ripresa.

Si può partire da leggere filtrature ambra o gialle per conferire un aspetto dorato e romantico alla luce di effetto o a quella di schiarita utilizzata sul retro del soggetto; affinata la padronanza del mezzo, è possibile passare a filtrature un poco più audaci: azzurri per fare da contraltare ad un cielo, amaranto per illuminare un vicolo laterale in una scena notturna, arancio per dorare completamente il fondale di un interno arredato in legno, eccetera.

Come accennato, solitamente è preferibile che il soggetto principale NON sia illuminato con luce colorata, ma che conservi invece la sua buona leggibilità in luce bianca od appena appena intonata con la nuance preferita.

I filtri da utilizzarsi sono le normali gelatine colorate che si impiegano per illuminazione teatrale e cinematografica. Sono reperibili sia presso i grossisti di lampade cine e foto, sia presso gli importatori di materiale fotografico professionale, sia presso le ditte di forniture teatrali.

Si monta il filtro ritagliandone una porzione che sia fissabile con nastro adesivo direttamente sulla parabola del flash.

In ogni caso, piuttosto che ricorrere a filtri di colore puro (per intendersi, rosso, blu, verde, giallo, eccetera) è meglio servirsi di tinte intermedie e più delicate: salmone, ambra, lillà chiaro, azzurro, paglierino, eccetera.

Solitamente, la correzione della posa necessaria con questi filtri è trascurabile, o contenuta al di sotto di un diaframma di assorbimento. I dati sono rilevabili strumentalmente con un qualsiasi esposimetro manuale.

Se il lampeggiatore dovesse essere usato in automatico, la fotocellula che controlla il computer è affidabile, a parte quando si dovessero montare filtri di selezione oppure decisamente monocromatici (appunto, un rosso puro, un blu carico, un verde bottiglia, eccetera).

2.1.14 PROIEZIONE DIA

Proiezione di immagini esistenti sui soggetti destinati alla ripresa.

Espediente utilizzabile unicamente per le immagini realizzate in studio, consiste nel proiettare fisicamente delle immagini fotografiche o dei semplici motivi colorati direttamente sulle persone che si stanno ritraendo. L'effetto è piuttosto marcato, e solo se studiato con misura e con un certo buon gusto può portare ad immagini gradevoli.

Solitamente, è preferibile servirsi per la proiezione di immagini assolutamente semplici: un cielo con delle nuvole, la corolla di una margherita, il sole al tramonto. Vanno preferibilmente evitate - o studiate attentamente - le diapositive ricche di piccoli dettagli.

La proiezione deve avvenire in ambiente completamente oscurato, ed il soggetto deve indossare abiti chiari (o non indossarne, almeno sulla parte di corpo ove avviene la proiezione).

Dato che la posa richiede solitamente alcuni secondi, è necessario che i soggetti siano sdraiati o seduti in modo da potersi appoggiare comodamente, senza oscillare.

E' solitamente preferibile che una parte dell'immagine - solitamente il viso - venga illuminato con luce bianca, servendosi eventualmente della tecnica delle pennellate luminose, descritta al punto d) del paragrafo 2.1.12.

Dato che la ripresa avviene utilizzando luce al tungsteno, è preferibile servirsi di pellicole tarate, appunto, per 3400 Kelvin, piuttosto che filtrare in ripresa con un filtro azzurro, che sottrarrebbe troppa luminosità.

In alcuni casi, può essere necessario togliere dal proiettore il filtro anticalore, un vetrino verdastro il cui compito è quello di bloccare il passaggio delle radiazioni infrarosse,

ma che può introdurre una sensibile dominante fredda nella proiezione.

Se il filtro viene asportato, è necessario non indugiare mai a lungo con la diapositiva in proiezione, che potrebbe deformarsi per il calore e rovinarsi anche in modo grave.

2.1.15 RICORSO AI RIFLESSI

Ripresa di immagini attraverso superfici riflettenti.

Un modo per diversificare in maniera sensibile i soliti punti di vista è anche quello di effettuare alcune riprese mutuando l'immagine da superfici riflettenti, anziché dalla realtà.

Se la superficie riflettente appartiene ad un oggetto riconoscibile (la carrozzeria dell'auto, lo specchio d'acqua del fonte battesimale, eccetera) l'operazione passa fra gli espedienti narrativi, piuttosto che fra le tecniche di ripresa.

Ma se la superficie riflettente viene usata esclusivamente come mezzo per modulare i colori e la saturazione dell'immagine, senza che sia riconoscibile l'esistenza della riflessione, ecco che si ricade in un caso di tecnica vera e propria.

Si tratta, in sostanza, di procurarsi due o tre superfici speculari di qualità non eccellente, con le quali fare alcune prove: uno specchio vecchio o che venga appositamente anticato, una lastra di acciaio lucido, un vetro dietro al quale si incolli in cartoncino nero, eccetera.

Ciascuna di queste superfici, sistemata a 45 gradi immediatamente dinnanzi all'obiettivo, consente di effettuare le riprese conferendo loro un aspetto di sogno, dalle tinte desaturate e, spesso, leggermente flou. In alcuni casi (ad esempio, il vetro con il cartoncino), si introduce anche un leg-

gero sdoppiamento di immagine che, se controllato, può rappresentare un significativo elemento espressivo; ad esempio, in riprese ricche di riflessi, o fra fogliami e fiori, eccetera.

La rilevazione esposimetrica viene effettuata, convenientemente, attraverso l'esposimetro TTL di una reflex. Leggere attentamente le istruzioni della fotocamera: se l'esposimetro ricevesse luce da uno specchio semiriflettente posto all'interno del pentaprisma è possibile che i dati di lettura non siano corretti. Si riconosce questa situazione perché, con questi tipi di esposimetri, i fabbricanti consigliano l'uso di polarizzatori circolari in luogo di polarizzatori lineari.

Anche la quasi totalità degli apparecchi autofocus richiede, per motivi analoghi, il ricorso a polarizzatori circolari.

2.1.16 FLOU ZONALE

Utilizzo del flou selettivo.

Le diverse e numerose tecniche flou (vedi Manuali di Tecniche) hanno tutte lo svantaggio di diffondere l'immagine nel suo insieme e, fatte salve per quelle applicabili solo in sala di posa, tutte presentano il difetto di pagare la romanticizzazione dell'immagine con una minor leggibilità del soggetto, il che viene visto - da alcuni clienti poco smaliziati - come un difetto.

Un'interessante soluzione è quella del ricorso al flou selettivo, che consente di diffondere solo una porzione dell'immagine, anche piccola, lasciando perfettamente nitida e leggibile l'immagine nel suo complesso.

Ad esempio, della sposa seduta al sole potrebbe essere diffusa unicamente la luce proveniente da mani e bouquet

(che assumono così un aspetto evanescente), mentre tutto il resto dell'immagine resta ben nitido.

Si utilizza un vetro ben trasparente che viene montato su di un compendium paraluce, in maniera che il vetro resti discosto di una decina di centimetri dall'obiettivo. Questa distanza - superiore a quella a cui viene montato un normale filtro - serve a rendere più preciso il sistema di circoscrizione zonale dell'effetto flou.

Osservando la scena inquadrata in macchina (che deve essere reflex, od un banco ottico) si spalma il vetro, servendosi di un cotton fioc, con olio di vaselina, stendendolo SOLO in corrispondenza delle zone che si desidera rendere flou.

E' utile effettuare l'operazione di spennellatura chiudendo il diaframma al valore di lavoro, cioè quello che verrà effettivamente utilizzato per la ripresa, in maniera da valutare con esattezza la zona che verrà interessata dall'effetto. Volendo esaltare sensibilmente l'effetto, è possibile aggiungere poche gocce di latte, mescolandolo bene, alla vaselina impiegata per la diffusione.

2.1.17 FOTOCOPIA RIPRODOTTA

Utilizzo fotocopia a colori in riproduzione.

Le fotocopie a colori sono largamente utilizzabili non solamente come risultato fotografico in sè e per sè, ma anche come strumenti di lavoro per ulteriori elaborazioni.

Stiamo facendo cenno alle fotocopie a colori intese nel senso stretto del termine (scanner laser + toner), e non alle riproduzioni di matrice fotografica come il Cibacopy o eventuali simili.

Premesso che delle elaborazioni elettroniche (alcune, sem-

plicissime, permesse anche dalle fotocopiatrici) si fa menzione in apposito capitolo, in queste righe si fa riferimento alle elaborazioni fisiche fattibili sulla fotocopia cartacea ottenuta fotocopiando una normale stampa a colori.

2.1.18 FUOCO SELETTIVO CON BASCULAGGIO

Focheggiatura selettiva con banco ottico.

La tecnica, abbastanza frequente negli impieghi di immagine di moda, è relativamente inutilizzata nella fotografia di cerimonia e, quindi, sfruttabile con buon successo.

Consiste nel porre a fuoco solo una porzione dell'immagine (ad esempio, occhi di lei, oppure fede nuziale sulle mani, oppure solo gli sposi nell'intera chiesa) NON servendosi della normale sfocatura con focali lunghe e diaframma aperti, ma giocando sul basculaggio della standarda anteriore in una ripresa eseguita con banco ottico.

Con l'uso di questa tecnica è possibile sfocare parti di immagine che, in una normale ripresa, sarebbero state necessariamente a fuoco; al contempo, è possibile mantenere nitida solo una porzione di immagine, accentrando su di essa l'attenzione dell'osservatore.

Un esempio può giovare alla comprensione, dato che la tecnica è di realizzazione molto semplice (è decisamente più rapido l'applicarla piuttosto che lo spiegarla).

Supponiamo di sistemarci (celebrante permettendo) a metà del corridoio centrale della chiesa, con il banco ottico su cavalletto, ad una dozzina di metri dalla panca degli sposi. Inquadrando sposi, altare ed abside, l'immagine sarebbe completamente a fuoco; possiamo, però, basculare la standarda anteriore ruotandola sull'asse orizzontale, in maniera da mantenere a fuoco solo gli sposi, sfuocando sia il

pavimento che separa fotocamera da altare, sia tutta la porzione superiore della chiesa.

Se, ad esempio, sopra l'altare si apre una vetrata luminosa, od è sistemata una lampada accesa, la sfocatura della zona luminosa conferirà un aspetto particolarmente sognante all'insieme.

Ovviamente, è preferibile lavorare a diaframma completamente aperto, controllando l'effetto sul vetro smerigliato.

2.1.19 FONDALE B&N SU COLORE

Soggetto a colori su fondale bianco e nero.

Pur trattandosi di una tecnica il cui effetto finale è ottenibile con maggior agio tramite una semplice elaborazione a computer, conserva un suo fascino e merita di essere presa in considerazione.

Si utilizza prevalentemente per immagini di ritratto in interni, anche se non è impossibile, con l'aiuto di un assistente, servirsene anche in esterni.

Qualche giorno prima della cerimonia, si esegue una ripresa in bianco e nero (meglio se su medio o grande formato) di uno o più ambienti che saranno poi teatro della cerimonia stessa: l'interno della chiesa, la piazza antistante, un qualche scorcio panoramico di paesaggio, od altro.

Di tale ripresa si fa poi eseguire una stampa curata di buon formato (ad esempio, 70x100cm, od anche più).

Sarà questo poster ad essere utilizzato come fondale per delle riprese di ritratto dei due sposi realizzate su pellicola a colori; l'effetto sarà quello di avere un'immagine finale ove solo il volto degli sposi sarà a colori, mentre l'ambiente circostante apparirà in bianco e nero.

Per la riuscita credibile dell'effetto occorre osservare le normali regole per l'inserimento di un'immagine in un'altra "ospite" (per dettaglio, vedi Manuale di Tecniche volume primo, pagine 116 e seguenti).

Brevemente, occorre far sì che il punto di fuga prospettica delle due immagini concordi, e che la qualità e direzione della luce usata per il ritratto in studio ricalchi il più possibile quella che illuminava la scena usata per il fondale in bianco e nero.

2.1.20 VELATURA IN MACCHINA

Resa anticata delle tinte, desaturazione dei neri, maggior leggibilità delle alte luci per ambientazioni romantiche.

Un'interessante e tutto sommato pratica variante della tecnica di prevelatura cromatica (vedi pagina 73) è quella di effettuare la pre-esposizione della pellicola ad una debole luce omogenea, realizzando tutte le fasi nella fotocamera, senza il ricorso ad una camera oscura.

La tecnica è realizzabile senza nessuna difficoltà servendosi di fotocamere a banco ottico, mentre occorre un piccolo artificio per sfruttarla con fotocamere caricate con pellicola in rullo 135. Con le pellicole 120, invece, sussistono problemi operativi che rendono poco consigliabile l'uso della tecnica, semplicemente perché piuttosto scomoda con quel tipo di caricatore di pellicola.

La pellicola viene esposta una prima volta "fotografando" una superficie bianca ed omogeneamente illuminata, come potrebbe essere un foglio di carta bianco. Si espone lo chassis da utilizzare, oppure TUTTA la porzione di pellicola che si vuole trattare, fotogramma per fotogramma, riprendendo la superficie bianca ed omogenea con l'obiet-

tivo fortemente fuori fuoco, e sottoesponendo in maniera controllata, come descritto più avanti nel dettaglio.

Ogni fotogramma, così, risulta velato in corrispondenza della finestrella di esposizione. Su ciascun fotogramma, poi, si effettuerà in un secondo momento la normale ripresa del soggetto, i cui colori risulteranno, nel complesso, desaturati con particolar riguardo per le tinte più scure, specialmente i neri.

Le variabili da controllare riguardano il tipo di luce utilizzata per la velatura, e la sottoesposizione della prima ripresa.

Per quanto concerne la luce, è possibile ricorrere a tutte le colorazioni desiderate, anche se i risultati più controllabili si ottengono semplicemente servendosi di luce tungsteno in abbinamento ad una pellicola tarata per daylight. In realtà, la tecnica è utilizzabile senza problemi anche usando della normalissima luce bianca tarata correttamente; in questo caso, si otterrà comunque uno spiccato risultato di desaturazione delle tinte cupe, anche se non verrà introdotta alcuna dominante avvertibile.

La sottoesposizione da dare alla pre-velatura va riferita alla lettura esposimetrica in luce riflessa, attraverso l'esposimetro TTL della fotocamera, o rilevata con un esposimetro esterno usato senza opalino.

Va ricordato che, leggendo la riflessione di un foglio bianco, qualsiasi esposimetro che lavori in luce riflessa fornirà i dati esposimetrici che - rispettati - porterebbero alla riproduzione del foglio bianco come se fosse esattamente grigio medio; in sostanza, già una certa sottoesposizione.

Ad ogni buon conto, è proprio nei confronti dei valori rilevati dall'esposimetro che si sottoesporrà ulteriormente.

Una base di partenza per testare i risultati che più soddisfano è quella di sottoesporre di 2,5 EV. In pratica, si chiuderà il diaframma di due stop e mezzo.

A questo livello di prevelatura, le zone nere verranno riprodotte come marrone scuro, le tinte cupe risulteranno intaccate dalla colorazione di fondo della velatura e si avrà uno spiccato aumento della leggibilità delle zone di maggior luminosità del soggetto vero e proprio, fotografato in un secondo momento sulla pellicola prevelata. Per questo effetto, aumenterà la leggibilità, ad esempio, delle nuvole bianche in un cielo azzurro, o dei pizzi sul vestito bianco della sposa. Il contrasto generale, ovviamente, sarà sensibilmente ridotto.

Immagini di questo tipo si accompagnano decisamente bene all'uso di filtri gialli od ambra, utilizzati - ovviamente - nella fase di esposizione della scena vera e propria.

La sottoesposizione può essere ulteriormente spinta, fino a 4 - 4,5 EV (chiudere il diaframma di 4 o 4,5 stop). In questo caso, l'effetto è molto più modesto, ma certamente avvertibile, specie sui neri.

Sottoesposizioni inferiori ai 2 EV, per contro, sono raramente consigliabili, dato che abbasserebbero il contrasto di insieme in maniera difficilmente accettabile. In realtà, sono possibili divertenti varianti creative (anche addirittura sovraesponendo in fase di prevelatura), ma l'effetto estremamente marcato deve essere sperimentato direttamente, per poterne valutare l'adattabilità al proprio lavoro.

Resta da risolvere un problema logistico cui si faceva solo cenno in apertura di paragrafo; le pellicole in rullo vanno fatte passare due volte in macchina: una prima volta per la pre-velatura, ed una seconda per la ripresa vera e propria. Come assicurarsi che i fotogrammi vengano impressionati nella stessa identica posizione?

L'unica valida soluzione è quella di caricare la pellicola in rullo segnando, con un pennarello, un "marker" sul bordo della pellicola, affiancandolo con un segnetto fatto sempre col pennarello all'interno della fotocamera, ad esempio sulle guide della pellicola. Dopo avere esposto il film per la prevelatura, lo si riavvolge e si riposiziona la pellicola in modo che i due segnetti ri-coincidano esattamente.

A volte occorrerà agire contemporaneamente su leva di carica e pulsantino di sblocco del nottolino dentellato, contemporaneamente tenendo tensionata la pellicola.

In questo modo, si avrà una ragionevole precisione nell'esposizione successiva.

Il formato 120, come accennato, non è consigliabile, perché occorrerebbe riavvolgere il rullo in camera oscura, con in più il rischio di mantenere troppo lente le spire del riavvolgimento.

2.1.21 LE POSSIBILITA' DELLE VARIE TECNICHE

E' sempre decisamente limitante il cercare delle soluzioni di ispirazione solamente nell'adozione di altre tecniche di ripresa, dato che la vera creatività è insita nel fotografo che applica la tecnica, e non nella tecnica stessa.

Ad ogni buon conto, bisogna riconoscere a tutte le tecniche "strane" un valore di ispirazione almeno pari a quello di qualsiasi altra esperienza interessante ed anomala.

E' quindi sensato passare in breve rassegna una panoramica su alcune delle tecniche utilizzabili come fonte di ispirazione nella fotografia di matrimonio.

Una simile panoramica sulle possibilità delle diverse tecniche è stata fatta anche in altra sede, relativamente al va-

lore di ispirazione creativa.

In questo Manuale, dedicato all'approfondimento dell'immagine di cerimonia, si affrontano i diversi aspetti ad essa legati, ma non unicamente e strettamente quello tecnico. Per questo motivo, oltre agli spunti inediti affrontati in queste pagine, non vengono trattate estesamente quelle tecniche già affrontate nella manualistica specialistica tecnica di TAU Visual.

Per particolari approfondimenti di tutte le tecniche qui accennate (e per molte altre) si fa rimando alla specifica manualistica tecnica. I numeri di pagine riportati sono riferiti, appunto, alla pagina di trattazione sui due volumi di tecnica; è inoltre indicato se si tratta del primo (vol.I) o del secondo (vol. II) tomo del Manuale di Tecniche Fotografiche Professionali.

AEROGRAFO (pag. 138 vol.I)

Gli interventi ad aerografo sulla stampa consentono giochi descrittivi e ritocchi altrimenti estremamente scomodi in ripresa.

Oggettivamente, da qualche tempo a questa parte è decisamente più comodo utilizzare le tecniche di elaborazione a computer (vedi il presente libro, pag 200) piuttosto che i ritocchi manuali. Una sintetica trattazione del ritocco ad aerografo è comunque affrontata a pagina 138 del primo volume di tecniche.

ALLUNGAMENTO PERSONE (pag. 254 vol.I)

Per sfinare leggermente l'aspetto della sposa si può ricorrere ad un lieve basculaggio della standarta posteriore sul banco ottico. Per effetti marcati si ricorre a tecniche di anamorfosi.

ALONE, EFFETTO (pag. 89 vol.I)

Per dare la sensazione del soggetto circondato da un areola di luce; si ricorre a fondali appositamente dipinti, ad illuminazione dal retro, ad inserimento in laboratorio o ad esposizioni multiple di precisione. Molto semplice è l'effetto ottenuto a computer.

ALONE, ESALTAZIONE (pag. 258 vol.I - pag.22 vol.II)

Si tratta di esaltare il normale effetto alone dovuto alla diffusione interna delle pellicole. L'effetto diviene molto visibile nelle riprese in interni bui che abbiano punti luminosi (lampade, vetrate, candele accese, ecc.). Si ottiene combinando la sovraesposizione, il ribaltamento dell'emulsione, il posizionamento di carta stagnola sul pressapellicola.

AMBIENTE, SATURAZIONE (pag. 16 vol.II)

Si incrementa la saturazione cromatica dell'ambientazione del soggetto, specie in esterni, basandosi su un volontario scompenso di illuminazione sul soggetto principale, iperilluminato da un lampeggiatore. Il valore EV per la ripresa viene evidentemente misurato per la luce che illumina il soggetto. In sostanza, nelle riprese in esterni si punta a scurire il cielo, od altri elementi del paesaggio, usando il lampeggiatore di schiarita ad una potenza superiore a quella normalmente usata, così da esporre correttamente per il soggetto schiarito, sottoesponendo leggermente per il resto del campo inquadrato.

ANAGLIFI (pag. 56 vol.I)

E' la resa tridimensionale delle fotografie stampate su carta (fotografica o ad inchiostro) ottenuta mediante la separazione delle due immagini in due colorazioni monocromatiche e fra loro complementari (ciano e rosso, normalmente), osservate con occhialini le cui due lenti hanno pari colorazioni, invertite.

La tecnica è abbastanza laboriosa da applicarsi sulle stampe di un album matrimoniale, e richiede l'osservazione con occhialini. Tuttavia, è di sicuro effetto. Vedi anche pag. 158

della prima monografia sull'immagine di matrimonio (Man. Prof. di Fotografia per Privati - Cerimonia).

ANAMORFOSI (pag. 137 vol.I - pag.70, 83 vol.II)

Deformazioni di varia entità e genere. Si ottengono con basculaggi crociati, con ottiche a focali anamorfiche, con il "buckling" della carta da stampa (inclinazione ed incurvatura del foglio), con lastre di plexiglas deformate, con riprese volutamente esasperate.

AUTOCHROME, TIPO (pag. 296 vol.I)

Tecnica per simulare immagini a colori di grana molto grossa, tipo le lastre Autochrome. Vedi "Puntinismo".

AUTOCOSTRUZIONE OTTICA FLOU (pag. 139 vol.I)

Per un effetto decisamente marcato di fuoco morbido, l'ottica della fotocamera può essere completamente sostituita da un insieme di lenti addizionali (convergenti), montate in un tubo di cartoncino nero.

BANDE DI MACKIE (pag. 271 vol.I)

Si ottiene il contorno del soggetto, come se si trattasse di un disegno a china. L'effetto è molto gradevole se si parte da soggetti dotati di contorno molto marcato (ad esempio, il profilo dei due sposi che si guardano da vicino, stagliati su un cielo chiaro. E' un effetto collaterale dell'effetto Sabbattier (o pseudosolarizzazione) correttamente realizzato su un'immagine di piccole dimensioni stampata su pellicola lith, ed al tratto.

BASSORILIEVO (pag. 287 vol.I)

Tecnica abbastanza obsoleta consistente nel sovrapporre, leggermente sfalsati, due controtipi B&N, stampando poi il sandwich così ottenuto. L'effetto deve il nome ad una somiglianza estremamente vaga con l'effetto di ombre di un bassorilievo.

BIANCO E NERO COLORATO (pag. 358 vol.I - pag.118 e segg. vol.II)

La colorazione manuale del bianco e nero offre eccellenti

possibilità, disponendo di buona manualità.

Vanno utilizzati colori trasparenti (chine o colori da ritocco), partendo sempre da saturazioni basse, non usando mai la stessa identica tinta in punti diversi della stampa, e - molto preferibilmente - partendo da stampe completamente o parzialmente virate.

BICROMATA GOMMA (pag. 339 vol.I)

Antico procedimento, estensione e variante della stampa al carbone. Si ottengono stampe di sapore decisamente pittorico, monocromatiche o basate su successive sovrapposizioni di colori. Desiderando immagini a colori, quindi, si deve effettuare una selezione di tricromia. L'effetto finale è molto piacevole, ma si tratta di una tecnica forse troppo laboriosa per essere comunemente usata in album il cui costo sia accessibile per gli sposi.

BIDIMENSIONALITA' (pag. 109 vol.I)

Si sfrutta l'assenza della terza dimensione in fotografia, in modo da far apparire alterati i rapporti dimensionali fra diversi elementi del soggetto. Si lavora preferibilmente con focali corte, con luce posta distante dai soggetti, e con asse di ripresa all'altezza del piano di appoggio dei soggetti. Nella fotografia di matrimonio si possono avere effetti un po' kitsch giocando con la sensazione, ad esempio, dei due sposi piccoli (perché visti in lontananza) affiancati ai paggetti di due o tre anni.

BRUCIO, ESPOSIZIONE A (pag. 11 vol.I)

Permette di ottenere immagini piacevolmente desaturate, a patto che qualche elemento del soggetto di partenza fosse decisamente scuro. Si applica convenientemente al materiale invertibile di alta sensibilità, meno bene ad altre emulsioni. Consiste nella sovraesposizione intenzionale e controllata di quattro o cinque diaframmi. Ha applicazioni eccellenti nella fotografia idealizzata di matrimonio, fatta salva la scomodità di dovere stampare da diapositiva anziché

da negativo.

BUCKLING (pag. 137 vol.I)

La carta fotografica viene incurvata durante il procedimento di stampa, per ottenere deformazioni molto pronunciate.

BURRO DI CACAO, USO MASCHERA (pag. 215 vol.II)

La tecnica consente di limitare l'azione dei bagni di v-raggio od altri bagni non corrosivi, impermeabilizzando parte della superficie della stampa. E' una tecnica estremamente versatile specialmente nella fotografia di moda e di matrimonio.

C41 IN E6 (pag. 200 vol.II)

Trattamento interscambiato. Le pellicole negative a colori vengono trattate nei chimici destinati allo sviluppo delle diapositive, ottenendo variazioni cromatiche a volte molto interessanti. In tutti i casi è necessario ricorrere ad una sovraesposizione in ripresa (o ad un sovrasviluppo) che varia da pellicola a pellicola (da 1 stop a 4 stop). Solo alcune emulsioni non producono effetti gradevoli (solo monocromie blu) e richiedono sovraesposizioni inaccettabili (7 o più stop).

CANCELLAZIONE CON OPEN FLASH (pag. 84 vol.II)

Variante dell'open flash, con forte sovraesposizione del fondale, in modo da cancellare completamente od in parte le sole porzioni in movimento del soggetto principale.

CANCELLAZIONE PERSONE (pag. 50 vol.I - pag.20 vol.II)

Tecnica basata sull'artificiale prolungamento della posa - servendosi di schermature ND - in modo da cancellare in un ambiente od in un paesaggio la presenza dei passanti. Utilizzabile, ad esempio, per documentare la facciata della chiesa della cerimonia riducendo al minimo il disturbo dell'elemento umano.

CARBONE, STAMPA AL (pag. 318 vol.I)

Antico procedimento basato sul trasporto della gelatina e l'uso di coloranti monocromatici. Porta ad immagini di bas-

so contrasto e di aspetto anticheggiante. Il procedimento della gomma bicromata è simile ma più agevole.

CARTA SALATA (pag. 312 vol.I)

Procedimento antico per sensibilizzazione delle carte. Porta ad immagini B&N di aspetto anticheggiante. Sono richiesti tempi di esposizione anche di alcune ore.

CESSIONE ARGENTO INVERTITA (pag. 270 vol.II)

Sovraesposizione (o sovrasviluppo) delle pellicole negative B&N a cessione dell'argento (Ilford XP1, XP2 e simili); si ottengono diapositive B&N, di intonazione adatta e gradevole per la fotografia di cerimonia.

CHIMIGRAMMA A CONTORNO (pag. 273 vol.I)

Si tratta di una variante molto suggestiva dello sviluppo zonale, effettuata spennellando di rivelatore solo i contorni ideali del soggetto, usando come guida la proiezione filtrata in rosso del negativo. Decisamente consigliabile, come anche la tecnica successiva.

CHIMIGRAMMA A PENNELLATA (pag. 274 vol.I)

Variante della tecnica precedente, condotta su ampie zone del foglio di carta.

CIELO (pag. 28 vol.I - pag. 165 vol.II)

Per la saturazione del cielo, si ricorre alla polarizzazione (p. 28, cit.) o al ritocco (p. 165, cit.). Altra possibilità è data dallo scempenso di illuminazione con lampeggiatore di supporto (p. 16, vol. II).

COLLAGE AD INTAGLIO (pag. 178 vol.II)

Fotomontaggi anche veristi procedendo per scollatura del supporto da una stampa, e collage con l'immagine ospite. Il collage, ottenuto riducendo al minimo lo spessore della stampa ritagliata, viene poi riprodotto e, se necessario, ritoccato.

COLORAZIONE B&N (pag. 358 vol.I, pag. 117 segg. II vol.)

Tecnica diffusissima, consistente nella colorazione parziale di una stampa B&N. E' solitamente preferibile partire da

un'immagine leggermente virata - non completamente neutra. Desiderando una resa verista delle zone colorate, è importante usare tinte sempre diverse sulle varie zone della stampa, partire da basse concentrazioni per poi aumentarle, servirsi di tinte sempre commiste fra loro e mai pure. **COLORAZIONE OMBRE** (pag. 19, 194 vol.II)

Si tratta di ottenere ombre più o meno vividamente colorate, in un set ove il resto dell'immagine conservi il normale aspetto cromatico.

Fra le diverse soluzioni adottabili, una prima è quella della tricromia additiva in ripresa (tre scatti sovrapposti, attraverso i tre filtri di selezione RVB), spostando fra scatto e scatto la sorgente luminosa, o attendendo che il Sole ruoti fra una posa e l'altra.

Oppure, è possibile ricorrere ad una mascheratura a registro con pellicola lith, in modo che - in fase di duplicazione - sia possibile proiettare luce colorata solo in corrispondenza delle parti scure della diapositiva. Quest'ultima tecnica è troppo complessa per essere riassunta in termini molto brevi.

CONTORNO SOGGETTO (pag. 157 vol.I)

Per evidenziare il contorno nero di un soggetto su fondo nero è possibile ricorrere, oltre al ritocco, ad un cartoncino bianco micrometricamente sovradimensionato, che spunti dal retro del soggetto; oppure, si spruzza di spray anti-spot la porzione latero-posteriore del soggetto, in modo che si intraveda appena tale porzione, osservando dalla fotocamera.

COPULANTI, AGGIUNTA IN SVILUPPO (pag. 217 vol.II)

In fase di sviluppo (o risviluppo dopo rialogenazione) si aggiungono dei copulanti al rivelatore cromogeno, in modo che una normale pellicola B&N possa essere usata come diapositiva colorata (monocromatica), trasparente e dai colori intensi.

COTTURA PELLICOLA (pag. 359 vol.I)

Alcune pellicole (diapositive, in formato 35mm) si prestano ad essere parzialmente rovinare mediante un procedimento di "cottura", mantenendo a bagno maria il rullino per almeno 24 ore. Si ottengono tinte desaturate ed anticcate. Occorrono alcuni esperimenti prima di procedere ad un vero lavoro.

CROMATICA, PREVELATURA (pag. 265 vol.I)

Permette di ottenere suggestive leggere intonazioni cromatiche, evidenti specialmente sulle zone maggiormente scure del soggetto. Richiede una prevelatura della pellicola, con una procedura standardizzata e che quindi consenta di ottenere sempre i medesimi risultati. Ci si serve di una debole sorgente luminosa (come una lampada da camera oscura), e si effettuano preventivamente dei test facendo dei provini scalari di esposizione alla prevelatura, su uno spezzone esposto su di un soggetto test.

CROMOGENO PARZIALE (pag. 287 vol.I)

La pellicola negativa a colori viene trattata sviluppandola solo per una parte del tempo con rivelatore cromogeno, ultimando lo sviluppo con rivelatore non cromogeno (la sbianca non va fatta).

Si ottengono tinte alterate e tendenzialmente desaturate.

CROMOGENO, VIRAGGIO (pag. 217 vol.II)

E' la stessa tecnica di "Copolanti, aggiunta in sviluppo" (vedi).

DEFORMAZIONE MOVIMENTO (pag. 33 vol.I)

Si ottengono delle curiosissime ed interessanti deformazioni dei soggetti in movimento, mentre tutto ciò che è fermo risulta correttamente esposto e riprodotto. La pellicola viene tenuta normalmente ferma, mentre una fessura praticata in un cartone nero viene fatta scorrere con una relativa lentezza dinnanzi all'obiettivo, a qualche decina di centimetri.

DEFORMAZIONI (pag. 137 vol.I - pag.70, 83 vol.II)

Al di là delle tecniche già descritte, relative alle deformazioni indotte col movimento, altre deformazioni su immagini già realizzate si ottengono stampando attraverso del plexiglas deformato a caldo, o incurvando il foglio di carta da stampa sotto l'ingranditore. Altre vie sono l'uso di ottiche anamorfiche, o il basculaggio della standarta posteriore.

DESATURAZIONE COLORI (pag. 10 vol.I - pag.10, 61, 84, 111, 212 vol.II)

Ridurre la saturazione e la densità dei colori, introducendo a volte leggere dominanti, è una soluzione creativa adatta a tutte le immagini romantiche, anticheggianti, idealizzate. Sono molto numerose le tecniche utilizzabili: sovraesposizione non compensata, sovraesposizione e sottosviluppo, prevelatura cromatica, parziale cromogeno, sandwich B&N colore, vetri semiriflettenti, stampe retroilluminate, duplicating in ripresa, diffusione interna al banco ottico, indebolitori cromogeni, maschera di contrasto, eccetera.

DEVIAZIONE INTENZIONALE (pag. 359 vol.I)

Si tratta di intervenire pesantemente su diapositive già realizzate (preferibile il 35mm) con bruciature, candeggina, acido muriatico, gomma da cancellare per inchiostro, eccetera. Si ottengono effetti molto marcati ma piuttosto interessanti

DISEGNO NEGATIVO (pag. 364 vol.I)

Il negativo fotografico viene proiettato, e ridisegnato a mano su di un foglio di carta da ingegneri, poi usato per la ristampa a contatto o per ingrandimento.

DOPPIA PROIEZIONE (pag. 161 vol.I)

Adatta solo per immagini interpretative, la tecnica consiste nel proiettare contemporaneamente due o più immagini, abbinandole a soluzioni di mascherature o retroilluminazione, riproducendo poi il tutto.

DORSO, RITOCOCO (pag. 288 vol.I)

Interventi abbastanza vistosi sulle immagini B&N possono essere fatti ritoccando a matita la stampa sul suo stesso dorso (osservandola per trasparenza), scorrendo ciò che si desidera più scuro; stampare poi a contatto su un altro foglio di carta, e ritoccare sul dorso di quest'ultimo ciò che si desidera più chiaro. Infine, stampare nuovamente a contatto.

DUPLICATING (pag.12 vol.II)

Si utilizza la Duplicating, oltre che per i consueti impieghi di duplicazione, direttamente in ripresa per immagini poco sature e, se non filtrate, anche con forti slittamenti cromatici.

DUPLICAZIONE REITERATA (pag. 14 vol.I)

Duplicare una diapositiva su altra pellicola di bassa sensibilità (non Duplicating) duplicare il duplicato, e così via anche per più volte consente di elevare il contrasto e la saturazione a livelli decisamente inconsueti.

E6 IN C41 (pag. 202 vol.II)

Sviluppare pellicole diapositive in trattamento per negativi porta a risultati molto contrastati, con grana evidente. Si tratta di un'applicazione del trattamento interscambiato non molto versatile. Ha maggiori impieghi l'operazione inversa (negative in trattamento invertibile).

EFFETTO FINTA PSEUDOSOLARIZZAZIONE (pag. 192 vol.II)

Si tratta di una simulazione dell'effetto di pseudosolarizzazione (effetto Sabattier), ottenuta montando a registro con diapositive su pellicola piana l'equivalente controtipo negativo, molto leggero, eventualmente sgranato, e sistemandolo leggermente fuori registro.

EFFETTO PITTORICO CON PARZIALE IMPERMEABILIZZAZIONE (pag. 216 vol.II)

Si tratta di impermeabilizzare parzialmente il foglio di car-

ta, per poi sottoporlo ad un trattamento aggiuntivo (viraggio, indebolimento, sbianca, eccetera).

Si spalma di burro cacao il foglio, grattandone via una parte, ad esempio sui bordi, servendosi di una spazzola a setole rigide. Si effettua il trattamento e si lava la stampa con dello shampoo, per eliminare il burro cacao.

Vedi anche la voce specifica "Burro di cacao".

EFFETTO QUADRO SU POLAROID (pag. 243 vol.II)

Interessante è l'effetto di decolorazione che si ottiene fissando parzialmente le stampe B&N delle pellicole Polaroid a sviluppo immediato. Dopo aver steso il liquido stabilizzatore in modo irregolare (ad esempio, con spugnetta stick poco intrisa), si deve esporre la stampa ad una sorgente di luce abbastanza intensa, e rifotografare il tutto quando ha ottenuto il grado di decolorazione desiderato.

ELETTRONICHE, IMMAGINI (pag. 92 vol.I)

La simulazione di immagini elettroniche (aspetto di immagini con righe di scansione o divise in pixel) ha un suo raro impiego in fotografia di matrimonio; tuttavia, vanno ricordate le possibilità di riproduzione da schermo, di uso di Polachrome ingrandito, di retino fotografico in doppia esposizione o stampa. Per i pixel, l'uso di blocchetti di fibre ottiche tagliate, per la duplicazione di diapositive.

Decisamente più significative sono le implicazioni creative e tecniche dell'elaborazione elettronica dell'immagine, trattate in esplicito nel capitoletto sugli interventi di elaborazione elettronica.

EMULSIONE RIBALTATA (pag. 140, 259 vol.I - pag. 22 vol.II)

Vedi "Ribaltamento emulsione".

EQUIDENSITA' (pag. 274 vol.I)

Tecnica per la divisione in zone (di grigio o di diversi colori) sulla base delle densità dell'immagine di partenza. Si effettua in camera oscura con un procedimento laborioso tramite pellicola lith, in modo leggermente più semplice

con pellicola Agfacontour (introvabile) ed in maniera decisamente più spiccia tramite elaborazione elettronica dell'immagine (vedi apposito capitolo).

ESPOSIZIONE A SCOLORITURA (pag. 361 vol.I)

Forse troppo interpretativa per la maggior parte degli impieghi professionali, la tecnica porta ad ottenere immagini molto leggere ed evanescenti. Si basa sulla colorazione di un foglio di carta con pigmenti vegetali (anche succo di verdure), fatta poi scolorire alla luce del sole, attraverso una matrice su pellicola, in positivo.

ESPOSIZIONE PER STRISCIATA (pag. 133 vol.I)

Effetti "filanti" di mosso, spesso necessari per rendere la sensazione del moto. Risultati più costanti si ottengono con ritocco manuale ed elaborazione elettronica.

EVANESCENTE, IMMAGINE (pag. 87 vol.II)

L'immagine viene resa evanescente su di un lato servendosi in modo combinato di sfocatura zonale per basculaggio di una standarta e, sullo stesso lato, sovraesposizione.

FIGURA INSERITA (pag. 121 vol.I - pag. 81 vol.II)

Si tratta di una soluzione economica ma abbastanza efficace per l'inserimento di immagini. In un piccolo set viene ambientata un'immagine fotografica (ad esempio di un oggetto, come potrebbe essere la torta nuziale) ritagliata, e collocata secondo ben precisi accorgimenti: perpendicolarità ad asse di ripresa, ricostruzione ombre, ricolorazione dei bordi, concordanza delle luci, eccetera.

FILTRATURA ZONALE (pag. 31, 33 vol.II)

Consiste nell'uso di ritagli di filtrature per introdurre in ripresa, mediante pose lunghe, dominanti o correzioni solo su piccole porzioni dell'immagine.

FLASHING (pag. 272 vol.I)

Tecnica adatta ad incrementare al massimo la leggibilità delle alte luci sulle stampe B&N, senza abbassare la capacità di riprodurre correttamente i neri pieni. Nella stampa B&N,

rappresenta uno dei metodi migliori per rendere ben leggibili i dettagli del vestito bianco della sposa, senza influenzare negativamente il contrasto generale dell'immagine.

Occorre trovare, con provino scalare, il tempo di posa, ad una debole luce bianca, che sia quello immediatamente inferiore a quello necessario per produrre un velo appena percettibile dopo lo sviluppo. Il foglio di carta viene esposto a questa luce prima della stampa; grazie alla formazione di subgermi di sviluppo, aumenta la risposta di dettaglio sulle alte luci, lasciando intatta quelle delle medie e delle basse luci.

FLOU (pag. 139 vol.I - pag. 113 vol.II)

Tecnica conosciutissima. Oltre alle solite soluzioni (veli, filtri, vaselina, vetri, ottiche apposite) è possibile autocostruirsi un'ottica flou servendosi di lenti addizionali convergenti (da macro) al posto dell'obiettivo.

FLOU IN STAMPA (pag. 279 vol.I)

Tecnica molto versatile, consistente nel diffondere con un filtro flou (o simili) la luce sotto l'ingranditore, in fase di stampa dei negativi. Si ottiene un effetto tipico, di sapore anticheggiante, ove appaiono morbide e flou le zone più scure dell'immagine, anziché le più chiare come nel normale flou in ripresa.

FORO STENOPEICO (pag. 53 vol.I)

Si utilizza un foro minimo, realizzato con uno spillo in un foglietto d'alluminio annerito, al posto dell'obiettivo. I tempi di posa sono molto lunghi, ovviamente, ma si ottengono immagini di sapore anticheggiante, con dettagli approssimati e spesso con sfrangiature cromatiche, specie nelle zone di passaggio chiaro/scuro.

FOTOCOPIA NEGATIVO (pag. 364 vol.I)

In luogo di stampare il negativo vero e proprio, si ottiene dello stesso una comune fotocopia, si bagna la fotocopia di paraffina od olio di vaselina, e si stampa questa per in-

grandimento (o la fotocopia per contatto, questa volta senza necessariamente oleare il foglio).

FOTOMONTAGGIO (pag. 116, 119 vol.I - pag. 178 vol.II)

Le tecniche di fotomontaggio vanno conosciute nel dettaglio, specialmente per quanto concerne tutte le fasi preliminari, per evitare che l'artificio sia sgradevolmente visibile.

FULMINI (pag. 48, 106 vol.I)

I fulmini vengono simulati o per doppia esposizione, o per ricostruzione con fondale su vetro dipinto in nero e scrostato con un chiodino, illuminato per retroproiezione e schermato con foglio diffusore per una parte della posa.

FUOCHI D'ARTIFICIO (pag. 39 vol.I)

La ripresa dei fuochi d'artificio va sempre fatta con la fotocamera su cavalletto, diaframma mediamente chiuso e tempi di posa lunghi, di diversi secondi (fino anche a qualche minuto, per avere molti fuochi nello stesso fotogramma).

Effetti interessanti si ottengono passando dalla corretta foccheggiatura allo sfuocato - o viceversa - durante l'esposizione.

GHIACCIO SECCO (pag. 69, 76 vol.I)

L'anidride carbonica solida si acquista presso i (pochi) produttori di ghiaccio secco (vedi Pagine Gialle). Serve a simulare volute di vapori bianchi che tendono a defluire verso il basso. Il ghiaccio secco va conservato coibentandolo al meglio con polistirolo espanso o coperte, data la tendenza a sublimare al ritmo di un chilo ogni 4 ore. Per ottenere l'effetto deve essere immerso, a blocchi non troppo grandi, in acqua preferibilmente tiepida, eventualmente spaccando i blocchi dopo alcuni minuti, se si formasse ghiaccio di acqua che rallenti l'effetto. Aerare di tanto in tanto il locale, e non lasciare che vi restino bambini od animali sul pavimento (a vapori dissolti, l'anidride - comple-

tamente inodore ed incolore - tende a depositarsi verso il basso, saturando l'aria).

GOMMA BICROMATA (pag. 339 vol.I)

Concettualmente affine alla stampa al carbone, la carta viene sensibilizzata con gelatina il cui indurimento è proporzionale alla luce ricevuta durante l'esposizione. Si ottengono stampe monocromatiche (a tinte sovrapponibili con più passaggi), di aspetto pittorico.

GRANA FINTA, EFFETTO (pag. 69 vol.II)

A differenza delle tecniche di esaltazione della granulosità vera e propria (vedi prossimo punto), in questo caso l'effetto grana enorme viene dato con un vetro finemente lavorato, tipo vetro da vano doccia a buccia d'arancia, usato per la stampa a contatto o la duplicazione di un originale.

GRANA GROSSA (pag. 264 vol.I)

Per il B&N si ricorre a forti ingrandimenti, pellicole di alta sensibilità, pellicole sviluppate in rivelatori per carte anche concentrati, agitazioni vigorose e, eventualmente, sovraesposizione.

Per il colore è decisamente preferibile l'invertibile al negativo; anche in questo caso si ricorre al trattamento forzato e ad un forte ingrandimento. Chiaramente, dovendo forzare il trattamento la posa deve essere ridotta (sottoesposizione proporzionale).

GRIGNOTAGE (pag. 338 vol.I)

Parziale corrosione degli annerimenti sulle stampe B&N, con effetto in parte simile alla pseudosolarizzazione.

La stampa viene trattata prima in un bagno ammorbidente di ammoniaca, poi in una soluzione di cloruro di mercurio (velenoso), acido acetico ed acqua ossigenata.

HIGH KEY (pag. 11, 280 vol.I)

Tutta l'immagine è giocata su toni chiari e chiarissimi.

Di capitale importanza il corretto trattamento del B&N e,

sia nel colore che nel B&N, una lettura esposimetrica eseguita in luce incidente e con estrema cura.

IGROSCOPIA, STAMPA AD (pag. 334 vol.I)

Si sfrutta la diversa igroscopia della gelatina sensibilizzata ed esposta alla luce, per farvi aderire polveri colorate mescolate a resina o cera d'api, e finemente triturate. Laboriosa ma suggestiva.

INDEBOLITORI CROMATICI (pag. 12 vol.II)

Disponibili già pronti sul mercato (Kodak, Tetenal) o preparabili in proprio, si utilizzano gli indebolitori selettivi per eliminare un colorante per volta, sulla stampa o la diapositive.

INFRAROSSO (pag. 142, 152 vol.I)

Eccellenti impieghi creativi nella ripresa di matrimonio, con figura ambientata con impostazione romantica.

La resa caratteristica delle immagini B&N sensibili all'infrarosso comprende: cielo nero o grigio molto scuro, nuvole molto evidenti, prati ed alberi completamente candidi (ad eccezione delle sempreverdi), labbra molto chiare, carnagione più trasparente e luminosa, grana abbastanza evidente, effetto di forte riflessione e scattering sulle zone più chiare, sguardo tipicamente a "topino", eliminazione delle rughe di superficie e dei difetti della pelle.

Tutti gli effetti sono tanto più marcati quanto maggiormente si esclude la luce visibile dalla ripresa, usando dei filtri che "stoppino" la luce verde ed azzurra. La sensibilità della pellicola è solo convenzionale, variabile in relazione alla percentuale di infrarosso presente nella luce usata.

LAMPEGGIO IN ESTERNI (pag. 17 vol.II)

Oltre che per schiarita delle ombre, il lampeggio in esterni può essere usato per scurire volontariamente la saturazione delle tinte dell'ambiente circostante.

LITH (pag. 261, 277 vol.I)

Numerosissimi gli impieghi della lith e della sua capacità

di innalzare il contrasto. Oltre a tutte le applicazioni di camera oscura (tone line, extracontrasto, bande di Mackie, separazione toni, ecc.), la pellicola può essere usata anche direttamente in ripresa, oppure per ottenere delle diapositive B&N - come controtipo trattato a tono continuo.

LOW KEY (pag. 281 vol.I)

Immagini composte da soggetti prevalentemente scuri. E' solitamente preferibile che sia previsto un "contrappunto" chiaro o bianco all'interno dell'immagine.

LUMINOGRAMMI (pag. 147 vol.I)

Durante una posa con otturatore su B oppure T vengono fatte oscillare, con principio del pendolo con supporti composti, delle sorgenti luminose puntiformi, come delle lampade schermate. Si ottengono disegni geometrici molto interessanti.

LUNA (pag. 37, 72 vol.I)

Riprendendo direttamente la Luna è solitamente preferibile effettuare doppie esposizioni, per potere usare focali leggermente più lunghe e tempi di posa sensibilmente più corti di quanto non si faccia per la ripresa di paesaggio notturno.

MACULARE, SVILUPPO (pag. 292 vol.I)

Lo sviluppo della stampa B&N viene eseguito spargendo il rivelatore con uno spruzzatore per piante, od una spazzola a setole rigide. Occorre non eccedere col rivelatore.

MANIPOLAZIONE POLAROID (pag. 362 vol.I)

Interventi "pesanti" sul materiale Polaroid hanno, da sempre, impieghi creativi. Si passa dalla manipolazione meccanica del film-pack durante lo sviluppo, sfregandola con punte arrotondate, o con le unghie, allo sviluppo del Polachrome con le cartucce del Polapan, al trasferimento del Polaroid a colori su superfici riceventi diverse (carta, stoffa). Si tratta di tecniche abbastanza inflazionate, ma comunque sempre di un certo effetto.

MARTELLATI, VETRI (pag. 68 vol.II)

In duplicazione, in stampa a contatto, in riproduzione per proiezione, l'uso di vetri martellati di lavorazione diversa consente di ottenere con estrema facilità effetti piuttosto piacevoli, su immagini idealizzate pittoricamente. Molto bene l'abbinamento con altre tecniche (flou, sgranato, sfocato, eccetera).

MASCHERA A VOLET (pag. 58 vol.I)

E' la mascheratura di una parte del fotogramma con un volet nero. Nelle fasi successive della posa si espone la parte mancante dell'immagine, con una mascheratura complementare. La tecnica consente di duplicare il soggetto, di farlo sfumare nel nulla, di farlo apparire segato in due, eccetera, senza che il fondale o la scena circostante ne sia affetta in un qualsiasi modo.

MASCHERA DI CONTRASTO (pag. 208 vol.II)

Permette di ridurre od innalzare il contrasto a piacimento. Consiste nella creazione di una leggera maschera negativa B&N dell'immagine colore diapositiva (per migliorare la stampabilità, abbassando il contrasto) o positiva (per aumentare la densità delle tinte).

MONOCROMIA CROMOGENA (pag. 219 vol.II)

Utilizzando il viraggio cromogeno (aggiunta di copolanti ad un rivelatore cromogeno sviluppando pellicole B&N) si ottengono interessanti monocromie trasparenti.

MOSSO (pag. 133 vol.I)

Gli effetti filanti e di strisciata in studio (banco ottico) devono essere calcolati preventivamente a tavolino. Nella maggior parte dei casi occorre, infatti, che per la strisciata venga impostata una luce a sè stante, unicamente d'effetto dallo stesso lato della strisciata, e che l'effetto venga realizzato con una posa frazionata, diversa da quella del set. Il calcolo dell'esposizione viene eseguito tenendo conto della proporzione fra estensione della strisciata e l'ampiezza del-

la zona illuminata d'effetto.

NEGATIVO, RITOCCHO DEL (pag. 168 vol.II)

Tecnica sempre meno conosciuta e piuttosto complessa, il ritocco del negativo richiede un'eccellente manualità, ma ha notevoli implicazioni anche creative. Si fa rimando al volume secondo di tecniche per i numerosi accorgimenti da tenere presenti.

NOTTURNO (pag. 37, 43, 47, 72 vol.I - pag. 41 vol.II)

Oltre alle applicazioni classiche del notturno reale in esterni, e le sue simulazioni veriste o meno (vedi pagine indicate), una variante molto gradevole è quella del notturno sovraesposto, ottenuto esponendo per sei o sette volte i tempi necessari per una corretta posa notturna. Specialmente nei paesaggi urbani, e ricorrendo a modelle e modelli che restino immobili durante la posa, la tecnica offre eccellenti spunti creativi.

OMBRA SOGGETTO (pag. 42 vol.I - pag. 71 vol.II)

E' una sorta di effetto collaterale per schermatura della luminosità del fondo, che si ottiene normalmente servendosi della tecnica di open flash in una delle sue varianti. Il soggetto viene illuminato con una flashata, mentre il tempo di posa è molto più lungo del sincro flash; la posa prosegue, permettendo l'esposizione dell'ambiente circostante. Se il soggetto si muove, tuttavia, la sua silhouette non illuminata genera una porzione di immagine più scura sui suoi contorni, con la vaga sensazione che si tratti di una sua ombra proiettata.

PENNELLATE LUCE (pag. 171 vol.I)

Si tratta di usare una sorgente luminosa circoscritta (una torcia a mano, un faretto spot, ecc), per pennellare il soggetto durante la posa, ovviamente lunga alcuni minuti. Si tratta di una tecnica relativamente antica, anche se riscoperta e rilanciata con attrezzature apposite, utili ma non indispensabili.

POLACHROME (pag. 363 vol.I)

Utilizzando le pellicole Polachrome (sviluppo immediato sul 35mm) fortemente ingrandite si evidenzia la trama a linee orizzontali, e "pixel" meccanici di questa emulsione, che simula un effetto a mezza via fra lo schermo video e lo sgranato. Gli sviluppi effettuati con cartucce diverse da quelle previste per la pellicola portano ad effetti cromatici a volte gradevoli.

PREVELATURA (pag. 12 vol.I), **PREVELATURA CROMATICA** (pag. 265 vol.I)

Come già accennato, le tecniche di prevelatura consentono di desaturare l'immagine, e di conferire alle tinte più scure un'eventuale dominante del colore desiderato. Occorre trovare il tempo di prevelatura mediante una prova di esposizione (provino scalare su immagine latente, e successivo normale sviluppo).

PSEUDOSOLARIZZAZIONE (pag. 289 vol.I)

Effetto Sabbatier. Il foglio di carta viene sviluppato a fondo in rivelatore prossimo all'esaurimento, lasciando il foglio in stato di quiete; si dà un colpo di luce bianca e, sempre senza agitare il rivelatore, si lascia ultimare il trattamento, controllando a vista il procedere dell'effetto, che appare più evidente sulle zone originariamente chiare. Con piccole varianti è adottabile anche sul colore, che però deve essere sviluppato in bacinella.

PUNTINISMO (pag. 296 vol.I)

Tecnica con la quale si ottengono stampe a colori con vistosissima grana grossa (più secca e marcata rispetto al semplice ingrandimento della struttura granulare vera e propria). Si ricorre ad una stampa in sintesi additiva mutando la posizione di un retino granulare posto sulla carta, muovendolo ad ogni posa effettuata attraverso i tre colori primari additivi.

RAFFREDDAMENTO ZONALE (pag. 283 vol.I)

Tecnica complementare al riscaldamento zonale, permette di ridurre la densità delle stampe B&N limitatamente a piccole porzioni, che vengono raffreddate con un cubetto di ghiaccio (o semplice acqua fredda) durante il trattamento.
RIALOGENAZIONE PARZIALE (pag. 214 vol.II)

Consiste nella rialogenazione di solo alcune porzioni delle stampe bianco e nero, in modo da fare agire solo in alcuni punti i successivi trattamenti: fissaggio per eliminare dei dettagli, oppure bagno di solforazione per virare in seppia, eccetera.

RIBALTAMENTO EMULSIONE (pag. 140, 259 vol.I - pag. 22 vol.II)

Oltre agli effetti di incremento dell'alone (vedi) nel caso del bianco e nero, si hanno forti dominanti monocromatiche (dal giallo al rosso cupo) nel colore invertibile. Occorre una significativa sovraesposizione.

RICAMO (pag. 365 vol.I)

Sull'immagine fotografica eseguita su tela sensibilizzata si fa eseguire un ricamo che riprenda in parte l'immagine fotografica. E' una soluzione adatta prevalentemente alle copertine degli album.

RIFLESSIONE SU ACQUA (pag. 89 vol.II)

Si gioca sulla parziale riflessione di uno specchio d'acqua completamente tranquillo. Si sistemano alcune componenti dell'immagine appena sotto il pelo dell'acqua, mentre il riflesso stesso rappresenta il resto del soggetto.

RINGIOVANIMENTO VOLTO (pag. 159 vol.II)

Il volto viene ringiovanito (eliminando difetti e rughe) mediante una serie abbastanza complessa di procedimenti di ritocco e smoothing, descritti dettagliatamente nel capitolo secondo del secondo volume di tecniche.

RISCALDAMENTO ZONALE (pag. 282 vol.I)

La stampa B&N viene riscaldata durante lo sviluppo col semplice passaggio delle dita (strofinandole sulla superficie

e contemporaneamente sul dorso), in modo da fare aumentare la densità in corrispondenza di quel punto.

RITOCOCCO DI SATURAZIONE (pag. 15 vol.I - pag. 125, 132 vol.II)

La saturazione dell'immagine, limitatamente ad alcuni colori, viene aumentata sulla fotografia finita, con un semplice ritocco cromatico (su diapositiva con chine trasparenti, sulle stampe mediante tinte in pasta solida; in genere, anche mediante programmi di elaborazione elettronica delle immagini).

RITOCOCCO OMBRE (pag. 82 vol.I - pag. 58, 119 e segg. vol.II)

Le ombre vengono create (o ridotte, o marcate) con un procedimento di ritocco.

Per creare delle ombre complesse sull'immagine finita, può essere utile realizzare un Polaroid facendo proiettare l'ombra che si desidera sulla superficie frastagliata del set, in maniera da dare al ritoccatore una traccia precisa del lavoro di ricostruzione da eseguire.

ROTAZIONE VOLTA STELLATA (pag. 43 vol.I)

Si punta la fotocamera, preferibilmente con focale da normale a grandangolare, verso la stella Polare; la posa deve essere parecchio protratta (bene un'ora o più). Durante tale tempo la fotocamera registra il moto apparente della volta stellata come strisciate luminose concentriche, in rotazione attorno alla stella Polare. Tenere presente che la rotazione apparente avviene ad un ritmo di un grado ogni 4 minuti.

SANDWICH (pag. 11, 15 vol.I)

Si sovrappongono fra loro diapositive diverse (effetti combinatori) od uguali (aumento saturazione colori).

SANDWICH B&N COLORE (pag. 258 vol.I)

Ponendo in sandwich la stessa immagine in versione colore (desaturata per sovraesposizione o sovraviluppo) e B&N,

si ottiene un'immagine a mezza via fra il colore ed il B&N. E' preferibile che la diapositiva B&N non abbia tonalità perfettamente neutra, ma leggermente virata (pellicola negativa B&N a cessione dell'argento sviluppata in E-6, o lith leggermente virata).

SANDWICH CON VIRAGGIO CROMOGENO (pag. 225 vol.II)

Di una stessa immagine si realizzano controtipi o copie complete o di una parte della foto, virandole con viraggio cromogeno e sovrapponendole in sandwich. Si ottiene la colorazione in tinte arbitrarie di una parte dell'immagine, lasciando normali tutte le altre porzioni.

SATURAZIONE COLORI (pag. 13 vol.I - pag. 13, 16, 132, 213 vol.II)

Numerose le vie per aumentare la saturazione cromatica fotograficamente: semplice sottoesposizione su invertibile o sovraesposizione su negativi che non siano basati su tecnologia DIR; duplicazioni reiterate di immagini invertibili, servendosi di pellicole non duplicating; sandwich di dia colori identiche per soggetto; ritocco di saturazione; scempenso di luce su soggetto per saturazione ambiente, ecc.

SELEZIONE TRICROMICA RIPRESA (pag. 148 vol.I - pag. 18 vol.II)

La ripresa viene eseguita in tre momenti diversi, con fotocamera montata su cavalletto, ed ogni volta effettuando lo scatto attraverso un differente filtro di selezione additiva (rosso, verde, blu). La sovrapposizione delle tre pose farà sì che le parti di immagini ferme conservino i loro colori originali, mentre quelle in movimento abbiano tinte diverse.

SEMIREFLETTENTE, VETRO (pag. 56 vol.II)

Il sistema di illuminazione a vetro semiriflettente consente di eliminare, con un riflesso luminoso, l'immagine della fotocamera che si riflettesse in una superficie curva speculare (come potrebbe essere una teiera di acciaio, od una pal-

lina per decorazione natalizia.

SFOCATURA E SOVRAESPOSIZIONE (pag. 87 vol.II)

Parte del soggetto viene fatto sfumare nel nulla, sfocandolo decisamente su di un lato (con basculaggio della standarta posteriore), e contemporaneamente sovraesponendo la stessa porzione di immagine.

SPECCHI E SCHIARITE (pag. 44 vol.I)

Molte immagini di still life o di ritratto sono di aspetto "piatto" perché l'illuminazione è troppo poco variata. Un significativo aiuto è dato dall'uso di specchi e lame di luce che, servendosi della luce solare o di lampade puntiformi non diffuse, vengono rimandati sul soggetto. E' utile sagomare e ridurre le dimensioni delle lame di luce usando specchi di differenti dimensioni o, più semplicemente, coprendo una parte dello specchio con del cartoncino nero.

STELLE (pag. 43, 86 vol.I)

La corretta simulazione delle stelle deve fare ricorso ad un cartone nero (od un vetro verniciato di nero) riportante piccoli forellini, di dimensioni differenti. La posa viene sempre effettuata in doppia esposizione, e la luminosità delle stelle è data puntando direttamente più lampade dietro il cartone traforato, in direzione della fotocamera; l'uso di un semplice fondale bianco uniformemente illuminato toglie molta brillantezza alle stelle. Si devono utilizzare diaframmi chiusi (da f/22 ad f/45) per favorire l'effetto di diffrazione sulle lamelle del diaframma.

STEREOSCOPIA (pag. 56, 249 vol.I)

La tecnica di realizzazione delle immagini tridimensionali è eccezionalmente semplice: se il soggetto è fermo (paesaggio, still life, modelli che restino immobili) non occorrono nemmeno due fotocamere. Tuttavia, dati i semplici ma numerosi accorgimenti per la ripresa e la visione delle immagini, si rimanda al volume primo di tecniche.

STROBOSCOPIA (pag. 41, 168 vol.I)

Usando appositi lampeggiatori, o collegando quattro o cinque piccoli lampeggiatori elettronici ad una rastrelliera di contatti, si effettuano in open flash più immagini in rapida successione, per analizzare il movimento del soggetto. Il fondale, nella quasi totalità dei casi, deve essere nero.

TEMPI ANOMALI NATURA (pag. 47 vol.I - pag. 20 vol.II)

Si usano tempi di posa eccezionalmente lunghi (ovviamente con forti schermature ND) per rendere morbidi e soffici i contorni del fogliame, o per strisciare le nuvole, o per far apparire come una nebbiolina soffusa le onde, o per idealizzare un corso d'acqua od una cascatella, o per moltiplicare le immagini del Sole e della Luna, eccetera.

STONE LINE (pag. 286 vol.I)

Due controtipi extracontrasto su pellicola lith vengono montati dorso contro dorso (non emulsione contro emulsione) e stampati a contatto su altra pellicola lith, illuminando il sandwich obliquamente. Si ottiene un'immagine grafica che riproduce i contorni del soggetto.

TRAMA CARTA (pag. 265 vol.I)

Un effetto molto pittorico, ottenuto duplicando diapositive 35mm in sandwich con della carta bianca (carta da lettere, da pacchi, vergatina, a grana diversa). Ovviamente, occorre una quantità di luce molto superiore al normale, per la duplicazione, e la diapositiva deve stare nel sandwich dalla parte della fotocamera o del sistema di riproduzione.

VIRAGGI (pag. 347 vol.I - pag. 214, 217 vol.II)

Si rimanda al primo volume per una nutrita indicazione di formule di viraggio. Molto interessanti sono gli effetti ottenibili con viraggi variabili in funzione della densità (Colorvir), o tramite il controllo zonale dell'azione (vedi: Burro di cacao e Rialogenazione zonale).

2.2 TECNICHE ALTERNATIVE IN TRATTAMENTO

2.2.1 FOTOCOPIA TRASFERITA

Effetto pittorico di trasferimento dell'immagine con trattamento rapido ed economico.

Questa tecnica, ideata e sviluppata in anteprima da TAU Visual, consente di ottenere effetti pittorici estremamente interessanti e versatili, giungendo a delle stampe su carta comune di qualsiasi genere e, volendo, anche su altre superfici, come cartoncino, legno, alcune stoffe, eccetera.

Il sistema ha una versatilità decisamente superiore al già conosciuto trasferimento di immagine dalla pellicola Polaroid (vedi anche p. 365 vol. I - Tecniche Fotografiche Professionali), si realizza molto più rapidamente, in maniera sensibilmente più economica, è più controllabile in tutte le fasi e non richiede di lavorare su un originale fotografico, ma su una semplice copia.

Gli effetti ottenibili hanno un minor numero di varianti rispetto a quelli effettuabili col trasferimento del Polaroid, ma la tecnica resta eccezionalmente versatile ed interessante.

L'immagine di partenza è una qualsiasi stampa a colori. Pur essendo la tecnica effettuabile indistintamente su tutte le immagini, si ottengono buoni risultati in maniera più agevole se si parte da stampe non eccessivamente chiare, dato che la densità della stampa di origine viene trasferita solo in parte sull'immagine finale.

Della stampa di partenza si effettua una fotocopia a colori, servendosi di una comune fotocopiatrice laser (ne è dotata qualsiasi copisteria e centro di fotocopie di buona qua-

lità). Il costo di una buona fotocopia colori è uguale o leggermente inferiore al costo di una stampa fotografica.

La tecnica va applicata su vere e proprie fotocopie a colori che utilizzino toner, e NON sulle copie tipo Cibacopy, che sono in realtà stampe fotografiche.

Ci si procura poi della comunissima carta bianca, come carta da disegno, cartoncino, carta da lettere o da fotocopie; volendo, possono essere impiegate altre superfici come la carta da pacchi, il legno chiaro - come la balsa - o alcune stoffe dalla trama abbastanza fine.

La fotocopia a colori ottenuta dalla stampa di partenza viene sistemata a faccia in giù sulla carta che utilizzeremo come superficie ricevente. E' preferibile fissare la fotocopia graffettandola assieme al foglio bianco, oppure bloccandone i bordi con qualche pezzetto di nastro adesivo; questo per evitare che, nella successiva fase di trasferimento, la fotocopia si sposti, facendo perdere di nitidezza l'immagine finale.

Ci si procura poi una boccetta di trielina, il comunissimo smacchiatore reperibile a poco prezzo in qualsiasi supermercato o drogheria.

La trielina verrà usata come solvente del toner che compone l'immagine a colori sulla fotocopia.

Come accennato, la fotocopia sarà stata sistemata con il lato dell'immagine contro la superficie ricevente; verso l'alto, dunque, resterà il dorso bianco della fotocopia stessa. Servendosi di un tampone di cotone idrofilo ben imbevuto di trielina, si inizia a soffregare omogeneamente il dorso della fotocopia; dopo pochi secondi, la trielina intruderà la carta, rendendola traslucida e lasciando intravedere l'immagine al di sotto.

A partire da questo momento, il toner della fotocopia inizia a sciogliersi, ed a "macchiare" il sottostante foglio rice-

vente. Insistendo con il tampone e soffiando con una moderata energia, l'immagine si "trasferisce" sulla carta ricevente, in maniera simile al trasferimento dell'immagine Polaroid durante la rullatura della pellicolazione.

Basterà qualche semplice prova per impraticarsi e capire con che modalità soffiare il dorso della fotocopia.

Si tenga presente che una quantità troppo scarsa di trielina non provocherebbe un sufficiente discioglimento del toner, e l'immagine si trasferirebbe solo a chiazze.

L'eccesso di solvente, per contro, porta ad ottenere trasferimenti dall'aspetto un po' troppo impastato e "liquido".

In realtà, il controllo della quantità di solvente usato è anche un mezzo espressivo, dato che lo scarseggiare di trielina porta ad immagini simili a quelle ottenibili disegnando a gessetto su una superficie ruvida, mentre l'eccesso di solvente conduce ad immagini simili a dipinti ad acquarello.

Sulla stessa immagine, comunque, è necessario insistere col tampone di trielina più a lungo in corrispondenza delle zone scure, e più brevemente sulle zone chiare.

Con la pratica si capirà anche come effettuare la giusta pressione, dato che quella effettuata con il batuffolo di cotone è solitamente insufficiente ad ottenere l'effetto "pennellata", molto gradevole.

Infatti, una delle possibilità più piacevoli del sistema è quella di non trasferire l'intera immagine nel suo formato quadrangolare, ma di trasferirne la parte più significativa, lasciandone i bordi frastagliati, come per l'effetto di larghe pennellate.

Si ottiene questa sensazione semplicemente limitando la stesura della trielina ad una parte della superficie, ed effettuando una pressione un po' differenziata sul dorso della fotocopia. In tal senso può aiutare il servirsi di un ogget-

to arrotondato (come il dorso di un pettine, o il tappo metallico della trielina), oppure usare come tampone, anzichè un batuffolo di cotone, un assorbente tipo Tampax, mantenendolo quasi interamente all'interno del suo applicatore rigido.

Le variabili che si possono ottenere sono molto numerose, in funzione del tipo di toner usato dalla fotocopiatrice (se sorgessero dei problemi nel trasferimento, provare a cambiare tipo di fotocopia), della quantità di trielina usata, della pressione esercitata, del tempo lasciato al trasferimento, della superficie ricevente.

Si tenga presente che, procedendo in maniera standard, l'immagine finale appare ribaltata rispetto alla realtà. Se la fotografia contiene elementi che non ne permettano l'osservazione speculare (destra e sinistra invertite), come ad esempio scritte od altri particolari di orientamento obbligatorio, occorre effettuare la stampa di partenza a negativo ribaltato o, nel caso il sistema computerizzato della fotocopiatrice lo consentisse, invertire specularmente il verso della fotocopia.

Questo ribaltamento non occorre nella maggior parte dei casi, e cioè quando l'immagine è un semplice ritratto, od una ambientazione con fondi neutri, come pareti, prati, paesaggi, che non contengano scritte od altri simboli.

Esiste una variante di trattamento, poi, che rende inutile il ribaltamento. Se la carta bianca ricevente è abbastanza sottile, come ad esempio la carta da lettere, è possibile far sì che l'immagine attraversi completamente le fibre della carta ricevente, emergendo sul suo dorso. L'immagine ottenuta, osservata appunto sul dorso della carta ricevente, ha un aspetto molto particolare, maculato; in ogni caso,

l'immagine appare ovviamente nel verso corretto.

La tecnica, nel suo insieme, è decisamente utile e di semplice attuazione, e merita di essere sperimentata. Essendo stata sviluppata da TAU Visual e resa nota per la prima volta in questa sede, al momento della prima stesura di questo manuale è inoltre sostanzialmente sconosciuta al complesso dei professionisti, e quindi - per un certo periodo - ancora esclusiva.

2.2.2 FLOU IN STAMPA SUL COLORE NEGATIVO

Effetto di diffusione delle tinte più sature.

Già accennata anche in altre sedi, questa tecnica resta meno conosciuta di quanto non meriterebbe. Di fatto, si tratta di una tecnica relativamente semplice, e che porta per contro a risultati effettivamente molto piacevoli.

Come è noto, l'effetto di diffusione flou in ripresa (ottenuto con filtri, vaselina, garze, ottiche morbide, eccetera) caratterizza la foto da una maggiore diffusione delle zone CHIARE dell'immagine. Tipico l'effetto luminescente di candele, lampade, riflessi, e l'esaltazione del candore del vestito della sposa.

Se il filtro diffusore viene impiegato - anziché in ripresa - nella fase di stampa del negativo, si ottiene che venga "sparpagliata" in misura maggiore la luce che corrisponde alle zone trasparenti dello stesso negativo, con l'effetto finale di giungere da un'immagine ove sono le zone SCURE ad avere un marcato effetto di alone, anch'esso scuro.

L'immagine ottenuta è decisamente piacevole se riferita ad ambientazioni romantiche o di chiave, come abbastanza di sovente ci si trova a concepire per i servizi di cerimonia.

Tuttavia, questa applicazione è rimasta utilizzata prevalentemente nel bianco e nero, eventualmente abbinata ad un viraggio seppia; eppure, è proprio nell'applicazione di stampa da negativo a colori che la tecnica dà il meglio delle sue possibilità, ammesso che venga realizzata da uno stampatore abbastanza preparato ed esperto.

La stampa deve ovviamente essere eseguita in manuale, e preferibilmente con il sistema di sintesi additiva, per ragioni di comodità logistica. Per una frazione della posa (dal 20% al 80% del tempo di esposizione della carta) si dispone sotto l'obiettivo da stampa il filtro diffusore, ultimando poi l'esposizione ad obiettivo "nudo".

L'effetto che ne deriva è quello di una sorta di alone più scuro attorno a tutte le tinte sature della stampa, mentre la sensazione di diffusione è molto meno marcata sulle porzioni chiare.

La tecnica si accompagna bene ad una staratura cromatica intenzionale verso una dominante gialla-ambrata.

2.2.3 EXTRACONTRASTO

Eliminazione mezzi toni.

La tecnica è piuttosto vecchia e teoricamente nota ma, forse proprio per questo motivo, poco applicata concretamente, cosicché sono veramente pochissimi gli album matrimoniali che sfruttano, in qualche modo, questa possibilità e quelle che ne derivano.

Consiste, abbastanza semplicemente, nell'elaborare le immagini bianco e nero in maniera da eliminare completamente i mezzi toni, per lasciare che l'immagine sia tracciata esclusivamente da neri e bianchi assoluti.

Si prestano particolarmente bene a questo genere di ela-

borazioni le immagini inquadrate con semplicità, senza dettagli eccessivamente minuti e particolareggiati. Eccellenti, in questo senso, le immagini in controluce, o quelle illuminate lateralmente e composte in maniera essenziale.

Una variante derivativa di questa tecnica, descritta nel dettaglio nel paragrafo successivo, è quella che consente di trasformare le immagini nei loro puri contorni, che paiono divenire tracciati da un abile disegnatore a china.

Vediamo nel dettaglio, comunque, come realizzare le immagini in extracontrasto.

Occorre innanzitutto procurarsi della pellicola lith, disponibile presso qualsiasi grossista fotografico o negoziante molto ben fornito. La pellicola lith, come è noto, viene normalmente utilizzata per gli impieghi litografici (dove il nome), grazie appunto alla sua capacità di riprodurre le immagini al tratto, e cioè senza mezzi toni di grigio.

La pellicola lith, disponibile in fogli, viene utilizzata come una carta fotografica, ed esposta sotto l'ingranditore, oppure stampandovi i negativi per contatto. Il supporto, tuttavia, non è cartaceo, ma di triacetato trasparente, e quindi utilizzato come pellicola, da osservare per trasparenza o da stampare.

Il lato emulsione è quello più chiaro e meno lucido. Se sussistessero dubbi, è possibile inumidirsi un polpastrello e toccare un angolino della pellicola: il lato emulsione appare leggermente appiccicoso e, appena bagnato, schiarisce leggermente.

Si tratta di una pellicola ortocromatica (ortho) e, quindi, insensibile al colore rosso. Potrà dunque essere maneggiata in camera oscura usando, come luce di sicurezza, una lampada od un filtro rosso medio, ma NON servendosi della normale lampada giallo-verde impiegata per le carte bianco e nero, la cui sensibilizzazione è in realtà ulteriormen-

te ridotta alla sola luce blu.

La capacità della pellicola lith di eliminare i mezzi toni è strettamente collegata al tipo di sviluppo utilizzato in abbinamento ad essa.

Se si ricorre ad un rivelatore per arti grafiche, ad altissimo contrasto (spesso siglati anch'essi col suffisso "lith") la riproduzione su pellicola lith permette, con un unico passaggio, di eliminare da subito tutti i mezzi toni, ottenendo un'immagine caratterizzata da bianchi e neri assoluti.

Se, invece, si utilizzasse un normale rivelatore per carte (preferibilmente a concentrazione superiore alla norma) occorreranno due o tre passaggi positivo-negativo per ottenere la completa eliminazione dei grigi.

Tuttavia, dato che con ogni probabilità la matrice di partenza sarà un negativo, si sarà comunque obbligati a fare due passaggi di controtipo; dalla prima stampa dal negativo originale, infatti, si otterrà un'immagine positiva su pellicola; per consentirne la stampa su carta, si dovrà farne un controtipo a contatto su pellicola lith, per passare nuovamente al negativo e renderlo stampabile.

Vanno segnalati un paio di accorgimenti, entrambe assai importanti per giungere a risultati di qualità.

Il primo riguarda la fase di sviluppo.

Normalmente, la pellicola lith impiega da due a quattro minuti per essere sviluppata correttamente. Il processo viene controllato a vista, dato che la pellicola può essere osservata alla luce rossa.

Contrariamente a quanto risulterebbe spontaneo, tuttavia, la pellicola NON va osservata dal lato dell'emulsione; se si interrompesse lo sviluppo quando l'immagine pare essere correttamente annerita sul lato emulsione, infatti, a fissaggio ultimato le densità dei neri appariranno decisamente insoddisfacenti e grigiastre. A dispetto del fatto che sul lato emul-

sione la pellicola sembrerà annerire completamente, l'immagine va valutata nel suo procedere osservando il lato del dorso, ed interrompendo lo sviluppo quando da questo lato l'immagine apparirà con una densità generale corretta. Completato il trattamento (arresto più fissaggio, quest'ultimo a concentrazione per pellicola) la densità dei neri sarà corretta, e le zone chiare che apparivano annerite sul lato emulsione risulteranno trasparenti.

Altro accorgimento banale ma necessario è quello di una particolare attenzione alla polvere che si deposita sulla pellicola prima dell'esposizione. Lavorando in camera oscura, infatti, è molto facile che sia il negativo di partenza, sia la pellicola lith usata in uno dei passaggi attirino, sul lato emulsione, dei pelucchi di polvere. Dato che la pellicola dovrà poi essere ingrandita, questi corpi estranei si tradurrebbero in fastidiosissimi puntini e peli sulla stampa finale, ingranditi. Oltretutto, quella polvere che si sarà depositata sulla lith positiva risulterà riprodotta come segnetti neri sulla stampa finale, e sarà assai più fastidiosa dei tradizionali pelucchi bianchi, in qualche modo spuntinabili con un ritocco abbastanza semplice.

Per controllare al meglio l'eliminazione della polvere, la cosa migliore è quella di procedere ad un ultimo e rapido check-up del negativo e della pellicola osservandola DI TAGLIO sotto la luce dell'ingranditore, ad una quindicina di centimetri dall'obiettivo, ovviamente filtrato con il suo filtro rosso. Se la pellicola viene sistemata di taglio, in modo da essere illuminata con luce estremamente radente dall'ingranditore filtrato, i pelucchi di polvere diverranno eccezionalmente ben visibili, mentre non lo sarebbero stati ad una normale osservazione in luce piatta. Per eliminare tali pelucchi (se non inglobati nell'emulsione) si utilizzerà il soffio d'aria di una bomboletta di aria compres-

sa o, in maniera più economica ma altrettanto efficace, il soffio ottenuto da una peretta di gomma da clistere, di buone dimensioni.

Stesso trattamento di controllo andrà riservato all'eventuale lastra di vetro utilizzata come pressore per la stampa a contatto, se i passaggi su lith venissero effettuati a contatto e non per ingrandimento.

2.2.4 CONTORNO SOGGETTO CON BANDE DI MACKIE

Effetto grafico sui contorni del soggetto

Eccezionalmente efficace e d'effetto è il risultato che si ottiene applicando la tecnica della pseudo-solarizzazione, od effetto Sabattier, su una pellicola lith ad alto contrasto, poi da stampare ingrandita.

La tecnica mira ad ottenere, su campo bianco, delle tracce sottili e nere in corrispondenza con i contorni del soggetto, con un aspetto finale abbastanza simile a quello di un disegno a chine, ma ottenuto fotograficamente, e con leggere sfumature sul tratto, impossibili da riprodurre con una penna.

In realtà, la tecnica produce questi "filetti" di contorno in corrispondenza del passaggio da toni chiari a toni scuri, partendo da un'immagine ad alto contrasto (vedi paragrafo precedente).

Per questo motivo, le immagini che meglio si prestano sono quelle realizzate in controluce, tipo la silhouette degli sposi che si tengono per mano, oppure i loro profili.

Tecnicamente occorre munirsi di un'immagine ad alto contrasto, di pellicola lith e di un rivelatore per carte molto sfruttato (cioè un contenitore di rivelatore con il quale sia-

no già stati sviluppati molti fogli di carta e che, pur “funzionando” ancora, sia prossimo all’esaurimento e al dovere essere smaltito).

Si ottiene un controtipo qualsiasi (non importa se in positivo od in negativo) stampando a contatto su pellicola lith l’immagine extracontrasto dalla quale si vuole ottenere l’effetto. La si pone a sviluppare poi nel rivelatore prossimo all’esaurimento, agitandola solo per i primi dieci secondi iniziali, per poi lasciarla nel rivelatore in stato di assoluta quiete, con l’emulsione rivolta verso l’alto.

Si attende che si formi l’immagine come di consueto, e poi si accende la luce bianca della camera oscura per due o tre secondi (attenzione alla pellicola ed alla carta eventualmente fuori dalle confezioni!).

Senza agitare la pellicola, si attende ancora qualche tempo (circa il 70% del tempo impiegato per uno sviluppo completo) e poi si fissa ed arresta l’immagine come di consueto.

Alla luce di sicurezza della camera oscura, la pellicola apparirà completamente nera ma, una volta finito il fissaggio ed osservandola in luce bianca, se tutto il processo sarà stato eseguito correttamente si noteranno dei sottilissimi bordi più trasparenti, in corrispondenza dei contorni dell’immagine.

Tali bordi più chiari si formano per un effetto collaterale dell’effetto Sabattier, che provoca un accumulo dei prodotti di ossidazione del rivelatore proprio sulle zone periferiche dell’immagine; è per questo motivo che occorre lasciar eseguire lo sviluppo in stato di quiete, ed è preferibile servirsi di un rivelatore già ricco di prodotti di ossidazione.

L’immagine ottenuta può essere stampata direttamente (occorreranno, tuttavia, tempi di posa molto protratti, e l’uso di una carta contrastata) oppure riprodotta ancora su pellicola lith, per stampa a contatto, in maniera da esaltare

il contrasto dell'effetto e da renderne più agevole la successiva stampa su carta.

2.2.5 IPERSGRANATO

Incremento della grana nelle immagini a colori

Per ottenere immagini a colori con grana molto vistosa, il sistema più semplice è quello di ricorrere ad un retino di stampa, che simuli semplicemente la sensazione di granulosità.

In sostanza, sul foglio di carta da stampa (o sullo stesso negativo) si sistema a contatto un foglio di pellicola lith riprodotte la trama della grana. Retini di questo tipo possono essere acquistati già pronti, o realizzati effettuando un forte ingrandimento di una piccola porzione omogenea di pellicola B&N di alta sensibilità forzata in trattamento.

Tuttavia, la grana simulata da un retino di stampa è perfettamente riconoscibile come "finta".

Desiderando delle stampe realmente ipersgranate (sono visibili i singoli granuli colorati), è possibile procedere come segue:

Si effettua la ripresa su pellicola a colori della massima sensibilità disponibile, meglio se poi trattata in trattamento forzato.

Vanno benone le emulsioni previste per trattamento "push", purché esposte per un indice di esposizione superiore a 1000 ISO (I.E.).

Il soggetto da riprodurre deve essere fotografato mantenendolo nella porzione centrale del fotogramma, in maniera da poter "tagliare via" gran parte dell'inquadratura, ingrandendo sensibilmente la sola porzione che interessa.

Si preferisce che il soggetto sia nella parte centrale del fotogramma per ragioni di qualità microstrutturale dell'immagine, decisamente migliore al centro piuttosto che ai bordi.

Del negativo originale, poi, si riproduce solo una piccola porzione, appunto, centrale, duplicando il negativo stesso su materiale invertibile (diapositiva). Si ottiene una riproduzione ben contrastata della parte di negativo che interessava. Il maggior contrasto introdotto dall'uso della diapositiva incrementa di molto la visibilità e la "secchezza" della grana.

Un modo per effettuare agevolmente tale riproduzione è quello di disporre il negativo in un ingranditore, orientarne la testa per la proiezione orizzontale, sistemare la fotocamera su cavalletto davanti all'ingranditore e, TOLTO l'obiettivo DELLA FOTOCAMERA, proiettare sul piano focale l'immagine con l'ingranditore, come se il piano pellicola della fotocamera fosse il piano di stampa. L'esposizione - da determinarsi sperimentalmente - può essere data con l'otturatore della fotocamera stessa.

Stampando su normale carta a colori la diapositiva riprodotte la porzione di negativo, si ottengono immagini dalla grana decisamente incrementata.

2.2.6 STAMPA DA DIA

Immagini a colori da alto contrasto

Relativamente poco sfruttata è anche la possibilità data dal realizzare stampe derivanti da diapositive, anziché da negativo colore.

Gli svantaggi consistono in un costo decisamente superiore delle stampe, ed in una minore latitudine di esposizione.

ne in fase di ripresa. Per contro, i vantaggi sono:

- a) Possibilità di offrire il servizio in doppia versione, cioè in diapositiva ed in album; per alcuni sposi, questo è un “plus” significativo.
- b) Possibilità di contare su una gamma di effetti speciali molto superiore. Come abbiamo già visto più volte, molti interventi creativi trovano un terreno decisamente più versatile nell’uso del materiale invertibile, piuttosto che in quello negativo.
- c) Possibilità di realizzare immagini caratterizzate da un forte contrasto cromatico, quasi impensabili se tratte da negativo. E’ sufficiente ricorrere a pellicola invertibile di sensibilità (100 - 50 ISO), eventualmente sottoesponendola di mezzo diaframma o, meglio ancora, sottoesponendola di un diaframma e mezzo e facendone forzare il trattamento di un solo stop (da esempio, una 100 ISO va esposta a 240-320 ISO, e se ne chiede il trattamento forzato di +1, come se fosse stata esposta per 200 ISO).
- d) Possibilità di usare in stampa il Cibachrome metallizzato.

Nell’insieme, la variante è conveniente solo in appoggio alle riprese tradizionali, senza sostituirle del tutto. Una soluzione può essere quella di realizzare un “secondo servizio” collaterale, in diapositiva e stampato su un piccolo album usando un secondo, apposito corpo macchina caricato ad invertibile.

2.2.7 STAMPA DI E6 IN C41

Variante punto 2.2.6 con materiale negativo.

L’argomento è trattato con dettaglio sul Manuale di Tecniche Fotografiche, volume secondo, alle pagine 197 e se-

guenti.

In questa sede ricordiamo unicamente la possibilità di un'utile variante al punto precedente, derivante dallo sviluppare delle normali pellicole invertibili nel trattamento riservato al negativo colore (C-41 o suoi successori).

Come è risaputo, è il tipo di trattamento, e non la pellicola in se stessa, a determinare il fatto che l'emulsione risulti positiva o negativa.

Così, una normale pellicola diapositiva a colori, se sviluppata in trattamento negativo dà luogo a dei negativi, e non a delle diapositive.

Tuttavia, i negativi ottenuti conservano delle interessanti caratteristiche di fondo, derivate dalla pellicola originale:

- a) Contrasto decisamente più vivace, con colori più forti.
- b) Grana più secca e visibile.
- c) Scostamenti cromatici, spesso di tonalità fucsia, derivati dall'assenza di maschera integrale di colore (il colorino ambrato che hanno i negativi normali, nelle zone inesposte).

2.2.8 FALSO VIRAGGIO

Immagini apparentemente monocromatiche su carta colore.

La tecnica consiste nell'ottenere immagini - su carta colore - il cui aspetto sia caratterizzato da pochi colori in aggiunta, rispetto ad una tinta dominante (solitamente, ambrata). La sensazione che si ha, osservando la foto, è che si tratti di un bianco e nero magistralmente virato e colorato, con una suggestione complessiva molto interessante.

Se si lavora con materiale negativo a colori, è sempre utile servirsi del negativo di riferimento (vedi pagina 75), rea-

lizzato **SENZA USO DI FILTRI**. L'accorgimento non serve se si impiega materiale invertibile.

La ripresa viene effettuata usando un filtro ambrato di buona densità. Può andare bene un qualsiasi filtro arancione, oppure un doppio filtro ambra di conversione (da daylight a tungsteno).

Le immagini così realizzate andranno stampate su carta colori, mantenendo la forte dominante che caratterizza l'immagine.

E' preferibile che la stampa, se controllata manualmente, venga tenuta leggermente più chiara della media (sottoesposta su carta negativa, sovraesposta su carta invertibile). L'immagine riporterà solo alcuni colori, "persi" nella monocromia dell'insieme.

Il tocco finale per confondere piacevolmente le idee all'osservatore viene ottenuto ritoccando a mano la stampa, con tinte trasparenti (chine colorate), secondo le tecniche di base descritte nel prossimo capitolo (pagina 154 e seguenti).

2.2.9 MANCATO FISSAGGIO POLAROID

Voluta alterazione dell'aspetto delle stampe B&N Polaroid

Alcune pellicole Polaroid (come la 55) consentono di ottenere stampe B&N a pellicolazione, che vanno poi fissate mediante la stesura manuale di un velo di apposito fissatore-lucidatore.

Le copie positive che non vengono trattate in superficie con tale liquido, hanno una stabilità nel tempo molto limitata, tanto più ridotta quanto maggiore è la luce a cui sono esposte.

Anche se, solitamente, si tratta di un errore, l'effetto collaterale è sfruttabile con intenti creativi; le zone più chiare dell'immagine, infatti, tendono a decolorarsi, virando verso il marroncino e l'ocra, con più rapidità di quanto non accada agli annerimenti più densi.

L'effetto generale che si ottiene è decisamente piacevole, anche se cangiante al trascorrere dei giorni o anche solo delle ore (con esposizione alla luce della stampa non fissata e rifinita).

E' tuttavia sufficiente rifotografare la stampa nella fase in cui l'alterazione delle densità è più vicina al desiderato, per rendere permanente il gradevole effetto effimero dell'immagine in svanimento.

Una variante è anche quella di "documentare" con quattro o cinque riproduzioni successive il decadimento della stampa, usando poi la sequenza per una serie di immagini conclusive (ad esempio, ritratto degli sposi o immagine dell'auto che si allontana, a chiusura di album).

2.2.10 PROVINATURA A MOSAICO

Immagine composita su album, o strisciata di fotogrammi continua.

L'espedito, più compositivo che di trattamento, presuppone comunque un piccolo intervento di camera oscura, per il corretto posizionamento delle immagini.

Si tratta di effettuare numerose riprese di particolari del soggetto, effettuate in modo che la provinatura a contatto degli spezzoni lasciati integri ed accostati fra di loro ricomponga approssimativamente il soggetto iniziale.

L'immagine finale, in questo caso, è rappresentata da tutta la provinatura, compresa l'immagine dei bordi della pel-

licola, le numerazioni e le perforazioni (se su 35mm).
L'effetto è molto artefatto, ma può piacere.

C'è chi è arrivato a spingere oltre l'effetto.

Dato che l'intento è quello di ottenere un'immagine finale composta da tanti particolari quanti sono i fotogrammi della striscia 35mm, ha manomesso la meccanica della fotocamera in maniera che l'avanzamento del film non fosse completo, pari ad otto perforazioni, ma leggermente inferiore.

In questa maniera, ciascun fotogramma si sovrappone leggermente al precedente, rendendo le sequenze di immagini un "continuum" unico, da stamparsi poi a contatto o con un ingranditore per il grande formato.

Le sequenze che ne derivano sono estremamente suggestive, perché permettono di ottenere un'immagine unica non solo di diverse porzioni del soggetto, ma anche di sue particolari prospettive o di evoluzioni spazio-temporali di un luogo od un avvenimento.

Una variante - molto meno interessante perché esclusivamente grafica - è quella di stampare una normale immagine fotografica adagiando sulla carta da stampa una serie di spezzoni 35mm inesposti e sviluppati, in maniera da dare la sensazione che l'immagine nel suo complesso sia composta dall'accostamento di fotogrammi, quando in realtà si tratta solo di una sorta di maschera in stampa.

E' possibile servirsi semplicemente di spezzoni vergini e sviluppati.

Per ottenere un effetto più marcato, tuttavia, occorrerebbe preparare una maschera su lith, che simuli un poco meglio l'effetto reale, dato che dei semplici spezzoni trasparenti (solo un po' velati) lasciano troppo distinguibile l'immagine di partenza, anche nelle zone delle perforazioni e

perfino ove non compare pellicola. In sostanza, l'effetto non sarebbe credibile per chiunque abbia un minimo di dimestichezza con la fotografia.

Volendo una buona simulazione, dunque, occorre preparare una pellicola lith delle dimensioni del foglio di carta della stampa finale, tale che l'immagine delle pellicole sia più marcato, e sul quale sia possibile annerire manualmente, con colore di china o vernicetta coprente inattinica, tutti i punti ove non si desidera che si formi immagine, come le perforazioni o le intercapedini.

Altra variante è la ricostruzione di un'immagine complessa (ad esempio, l'esterno della chiesa, la figura intera della sposa, eccetera) realizzando molte riprese in diapositiva, che fungano da tasselli del mosaico.

Tutte le riprese vengono poi accostate su di un visore per diapositive, e rifotografate nell'insieme per dare l'effetto di molte piccole immagini che ricostruiscono il tutto.

E' preferibile che i fotogrammi 35mm vengano, in questo caso, estratti dai telaietti, e fotografati "nudi", in maniera da permettere accostamenti e parziali sovrapposizioni.

2.2.11 MASCHERATURA IN STAMPA ESASPERATA

Isolamento del soggetto con "burning" completo del contesto.

Riferendosi a stampe da negativo (sia colore che bianco e nero), la tecnica consiste nell'impiegare la vignettatura in maniera decisamente più marcata del normale, col preciso intento di "bruciare" tutte le zone che non sono di principale interesse.

Un esempio, abbastanza classico, potrebbe essere quello del

volto della sposa, la cui immagine viene lasciata di densità normale, in mezzo al resto, quasi totalmente annerito o comunque molto incupito.

L'effetto che si ottiene, dopo avere affinato la tecnica, è decisamente interessante, per la sensazione di luminosità residua che il soggetto sembra promanare.

Operativamente, si procede esattamente come per una vignettatura normale, con l'ovvia eccezione di un tempo di esposizione per la vignettatura enormemente più lungo rispetto al consueto.

Per mascherare la parte di soggetto che interessa (ad esempio, il volto della sposa), si ritaglia un cartoncino, preferibilmente nero, che viene sostenuto servendosi di un "manico" in fil di ferro abbastanza sottile, in modo da non proiettare un'ombra visibile sulla stampa.

Utilizzando i normali accorgimenti per la mascheratura in stampa (vedi Manuale di Tecniche, volume 1), si isola il soggetto all'interno del resto dell'immagine, scurendo tutto tranne la parte sulla quale si desidera accentrare l'attenzione.

La posa per la mascheratura "a brucio" deve essere determinata sperimentalmente; non è infrequente che occorra triplicare o quadruplicare (o più) i tempi di posa consueti.

La maggiore variabile è data dalla presenza o meno, nella porzione di immagine che si intende scurire, di annerimenti completi sul negativo.

2.2.12 IMMAGINI DIPINTE

Integrazione fra immagine fotografica e pittorica.

Avendo un minimo di capacità manuale nell'uso delle tecniche pittoriche, è assolutamente da sfruttare la possibilità

offerta dalla commistione di immagine fotografica ed immagine pittorica.

Si tratta semplicemente di sfruttare il negativo (o la diapositiva) in proiezione, come traccia per disegnare od anche dipingere una parte dell'immagine.

Le varianti possibili sono molte:

- a) Stampa completa, sovrapposizione disegno.
- b) Stampa completa, parziale sbianca, parziale disegno.
- c) Stampa parzialmente mascherata, parziale disegno.
- d) Stampa di dettagli parziali, integrazione con disegno.

Concretamente:

- a) Stampa completa, sovrapposizione disegno.

Semplicemente, su una copia dell'immagine che interessa si interviene con colori coprenti (eccellenti le tinte ad olio, sia in tubetto che in pastello, o le tinte acriliche), per piccole o medie integrazioni.

Lo spirito di questo tipo di intervento NON E' quello del ritocco a colori, come invece potrebbe essere il più comune bouquet colorato in una stampa bianco e nero. Ci si riferisce a veri e propri interventi grafici, e non a semplici coloriture, che possono essere fatte anche con colori trasparenti (come le chine). Ad esempio, si possono ipotizzare delle marcature colorate su parte dei contorni di alcuni personaggi, o il parziale rifacimento della facciata della chiesa, eccetera.

Evidentemente, si tratta di un tipo di intervento che richiede una certa capacità grafica.

In tutti i casi seguenti ("b", "c" e "d") è conveniente aiutarsi, per la parte grafica, proiettando sulla stampa l'immagine dello stesso originale di partenza, per avere dei con-

creti riferimenti per i tratti a disegno che devono andare a sostituire porzioni di immagine in qualche modo “eliminate” nella loro consistenza fotografica.

b) Stampa completa, parziale sbianca, parziale disegno.

In alternativa al punto precedente, è possibile effettuare gli interventi grafici, preferibilmente di disegno, su alcune zone della stampa sulle quali l'immagine fotografica venga parzialmente o completamente asportata con un trattamento di sbianca locale. Per le immagini bianco e nero si può fare uso di una sbianca di rialogenazione, o di una sbianca al bicromato, o del bagno di blix di un kit colore, o un indebolitore di Farmer concentrato (per tutte le tecniche, vedi volume 1 di Tecniche).

Per il colore, si può ricorrere ad una apposita sbianca tricromica o, per interventi un po' più massicci, all'asportazione della gelatina con della candeggina. In quest'ultimo caso, si tenga presente che è praticamente impossibile fare operazioni di sbianca sfumata, dato che la candeggina asporta completamente la gelatina o, nel migliore dei casi, dei singoli strati di coloranti, lasciando comunque estremamente marcata la zona di azione.

c) Stampa parzialmente mascherata, parziale disegno.

Una variante in un certo senso più “pulita” del punto c) è quella di ottenere una stampa che già direttamente in fase di esposizione della carta abbia delle zone ove - per mascheratura totale - sia stato eliminato completamente il tratto dei soggetti che si vogliono ricostruire disegnandoli.

d) Stampa di dettagli parziali, integrazione con disegno.

Per dare maggior prevalenza alla parte pittorica, è possibile infine utilizzare solo qualche dettaglio dell'immagine fotografica, stampandolo - isolato dal contesto - sul foglio di

carta sensibile lasciato prevalentemente bianco, per poi completarlo a mano, con il tratto pittorico.

La soluzione più semplice è quella dello sviluppo parziale (vedi pag. 274 manuale di Tecniche, volume 1).

Concretamente, il foglio di carta viene esposto normalmente, nell'interezza del fotogramma, ma lo sviluppo (ci si riferisce al B&N) viene manualmente eseguito spennellando solo alcune zone del foglio, in corrispondenza degli elementi che si desidera evidenziare. Poi, procedendo ad arresto e fissaggio come di consueto, si proietta sul foglio l'immagine di partenza, per farsi guidare dalla proiezione nell'aggiungere i tratti grafici che si desiderano inserire per completare l'immagine.

2.2.13 EFFETTO CROSS INSERITO IN SANDWICH

Stella luminosa inserita in fase di stampa.

Abbastanza kitsch, ma a volte gradito, l'effetto di "stellina luminosa" inserita in sandwich col negativo in fase di stampa consente di rendere apparentemente luccicante un punto dell'immagine, o di simulare l'immagine radiante del sole in un cielo in realtà un po' scipito, come a volte capita che sia in caso di parziale nuvolosità o velo atmosferico. L'effetto si ottiene partendo da una pellicola lith ben trasparente, che riporti un effetto di raggi di luce ottenuti fotografando al buio una piccola lampada a pisello (quelle usate per gli alberi di natale) montando un filtro cross screen.

Se si utilizza la pellicola lith direttamente in ripresa, si parla considerandola di sensibilità attorno ai 12 ASA, o anche un po' meno.

Lo scopo è ottenere una pellicola completamente traspa-

rente, riportante l'effetto stella in nero, da sovrapporre al negativo su cui si vuole ottenere l'effetto; occorre prestare molta attenzione alla possibilità che si depositi polvere sulle quattro facce di negativo e lith.

2.2.14 STAMPE PUNTINATE

Semplice effetto di finta retinatura su stampa

In maniera estremamente semplice, un interessante effetto di puntinatura negativa si ottiene spargendo il foglio di carta da stampa, prima dell'esposizione, di un poco di sale o di zucchero, o di altra sostanza simile (ad esempio, segatura).

I granelli della sostanza sparsa sul foglio ostacolano il passaggio della luce, puntinando di bianco la stampa finale, con un risultato estremamente variabile ma, se ben curato, effettivamente gradevole.

E' importante:

- a) Non utilizzare materiale con granelli troppo grossi.
- b) Spargere in maniera uniforme la superficie.
- c) Ricordare che se il materiale sparso è troppo poco, l'effetto sarà deludente, mentre se è troppo occorrerà prolungare il tempo di posa, e l'immagine non avrà porzioni nitide.

Quest'ultima strada, tuttavia (cioè coprire completamente il foglio di carta) può portare a risultati in alcuni casi piacevoli.

d) Se si cosparge il foglio con molto materiale, occorre servirsi di una sostanza traslucida (come lo zucchero od il sale) e non completamente opaca.

e) Ricordarsi di spolverare molto bene il foglio prima di trasferirlo nel bagno di sviluppo.

2.3 GLI INTERVENTI DI RITOCOCCO

Le possibilità offerte dal ritocco a computer dell'immagine rendono, apparentemente, superate tutte le tecniche di intervento manuale di ritocco.

In realtà, allo stato attuale delle cose l'elaborazione elettronica è solo a parole diffusamente utilizzata, dato che sono ancora numerosissimi i professionisti che non si affidano ad essa.

Sostanzialmente due le motivazioni di questa situazione:

a) Di tipo strettamente economico.

Anche se molte lavorazioni sono più rapide e "pulite" tramite computer, non tutte le specializzazioni professionali e non tutte le situazioni personali sono ancora risolvibili in maniera economica tramite elaboratore.

Per ancora qualche tempo, in diversi casi soggettivi l'investimento in elettronica è scarsamente motivato.

b) Per una motivazione psicologica.

Così come c'è poco "gusto" a maneggiare la ricchezza elettronica, e molti preferiscono avere fra le mani delle mazzette di banconote e dei preziosi, piuttosto che vedersi accreditate cifre "elettroniche", alla stessa stregua alcune lavorazioni fotografiche danno più soddisfazione se eseguite "materialmente", piuttosto che solo virtualmente a computer.

Di fatto, la conoscenza delle tecniche di ritocco manuale è andata via via svanendo, teoricamente rimpiazzata dall'elettronica, ma di fatto lasciando un vuoto di competenze nel settore fotografico.

Queste pagine riportano, per dovere di completezza, una

trattazione molto stringata di alcuni dei diversi argomenti legati al ritocco manuale.

Una trattazione estesa di tale argomento è affrontata nel secondo volume del Manuale di Tecniche Fotografiche professionali.

2.3.1 RITOCCHO DI SPUNTINATURA A PENNELLO

I casi in cui la spuntinatura può migliorare sensibilmente la qualità delle stampe fotografiche sono molto più frequenti di quanto non si supponga: non si interviene solo per eliminare i segni lasciati dalla polvere (puntini e pelucchi bianchi), ma anche per correggere il difetto degli “occhi di coniglio” (pupille rosse nelle foto con flash troppo in asse), per eliminare alcune irregolarità di trattamento, per aumentare l'apparente nitidezza, per migliorare l'omogeneità della pelle in alcuni ritratti, per cancellare riflessi indesiderati, ed altro ancora.

Le operazioni di spuntinatura eseguite “di serie” da alcuni laboratori professionali non hanno nulla a che vedere con l'accuratezza e la qualità raggiungibile con un lavoro eseguito in proprio, sapendo quali sono gli obiettivi da raggiungere.

* Materiali occorrenti.

a) Una serie completa di pennellini di ottima qualità, dal numero 00 al numero 4.

Per scegliere il pennello controllandone la qualità, se ne bagna la punta, rotolandone poi le setole sul palmo della mano o su di un foglio di carta, come per farne la punta: la cima del pennello deve risultare affusolata ed appuntita, senza restare mal ripiegata da un lato (setole trop-

po lunghe e rade), o senza conservare un aspetto a spazzola (setole spiegazzate).

b) Colori da ritocco ad acqua.

Se ne trovano di molti generi, tutti relativamente adatti: è infatti la modalità di utilizzo che determina la loro efficienza, e non la marca. Andranno bene le apposite tinte acquarellabili, in foglio od in pasticca, i liquidi concentrati (adatti anche per il ritocco di diapositive), le semplici chine colorate da disegno (tipo Ecoline), reperibili in qualsiasi negozio di colori per belle arti e nelle cartolerie meglio fornite.

In ogni caso, per questa tecnica si fa uso di colori trasparenti e diluibili con acqua.

c) Una tavolozza per il miscelamento dei colori.

Praticamente in nessun caso le tinte vengono utilizzate pure e concentrate: occorrerà diluirle moltissimo, e miscelarle fra di loro.

Dato che per il ritocco delle stampe mediante spuntinatura occorrono sempre quantitativi minimi di colore, non sono per nulla pratici dei bicchierini od altri simili contenitori. Sarà molto più funzionale disporre di una lastra di vetro, delle dimensioni orientative di 35x30 cm, bordata di nastro isolante per proteggersi dai bordi taglienti.

La lastra verrà utilizzata come tavolozza, eventualmente quadrettata in settori di circa tre-quattro centimetri di lato, uno per colore, disegnati sul lato opposto del vetro servendosi di un pennarello vetrografico o di una matita grassa.

Su ciascun settore si lasciano cadere poche gocce del colore puro, e le si lasciano essiccare. Al momento dell'utilizzo, si bagna il pennello e lo si passa sul colore essiccato, per prelevarne una piccola porzione, da diluire o miscelare in un altro punto della tavolozza.

d) Ammoniaca (e non detergenti all'ammoniaca).

Serve come solvente per molti tipi di colori da ritocco, in sostituzione od in aggiunta all'acqua.

e) Acqua per la diluizione.

Non occorre, come alcuni sostengono, servirsi di acqua distillata che, anzi, tende a rigonfiare più del necessario la gelatina delle stampe.

Di una qualche utilità, invece, l'aggiunta di alcuni centimetri cubi di stabilizzatore (ultimo bagno del trattamento colore) all'acqua usata per la diluizione delle tinte, in vista di una miglior prevenzione nello slittamento cromatico dei coloranti che vengono toccati dalla soluzione di ritocco.

I recipienti dell'acqua (un paio di bicchieri capaci, come dei piccoli boccali da birra) vanno tenuti relativamente distanti dalla stampa, eventualmente su di un ripiano più basso di una decina di centimetri, per evitare incidenti dovuti al rovesciamento accidentale dell'acqua.

2.3.1.1 SPUNTINATURA A PENNELLO - PROCEDURA BASE

Le applicazioni specifiche sono trattate nel secondo volume del Manuale di Tecniche Professionali, cui si rimanda per approfondimenti.

Pulire perfettamente un negativo in fase di stampa non è un'operazione breve; occorre osservarlo attentamente di taglio sotto la luce dell'ingranditore, e rimuovere la polvere pazientemente, con un soffio d'aria (eccellente l'uso di una peretta di gomma, Puff Clean o simili), o con procedure antistatiche (pistola a ioni o, meno efficienti, panni antistatici).

Spesso, dunque, le stampe escono dallo sviluppo piuttosto

costellate di piccole macchiette bianche, e vengono spuntinate in modo generico dal laboratorio stesso.

Per un lavoro di precisione ed una spuntinatura ben fatta, il più delle volte è preferibile eseguire in proprio tale piccolo ritocco.

Servendosi del pennello di dimensioni più adatte, ed utilizzandolo quasi asciutto (non deve lasciare la "goccia" di colore), si tocca con delicatezza la zona del puntino bianco, per coprirlo - in più passaggi successivi - con la tinta necessaria.

Il lavoro è semplice, ma ci sono alcuni errori comuni che vanno assolutamente evitati, tenendo presente che:

a) Nella prima fase di ritocco NON si deve cercare di imitare a tutti i costi la tinta della zona che circonda il puntino da cancellare.

Si dovrà, invece, innanzitutto ricostruire la DENSITA' caratteristica della zona adiacente il puntino, occupandosi del suo colore solo in un secondo momento.

Non si dimentichi che il puntino è inizialmente bianco e, come tale, riflette molta più luce del resto della stampa sulla quale spicca. Dato che si utilizzano colori trasparenti, cioè non coprenti, se si cercasse di imitare da subito la tinta, si perderebbe molto tempo trasformando il puntino bianco nella sua versione vivacemente colorata, ma comunque più chiara della zona circostante.

Utilizzando il colore ad una maggiore concentrazione per evitare questo, si finisce con l'ottenere una spuntinatura di maggior saturazione, ma ancora di densità insoddisfacente; peggio ancora, eccedendo con il colore si rischia di trasformare il punto chiaro in un punto scuro. Miscelare i colori per ottenere, in un'unica operazione ed al primo tentativo, la corretta tonalità in assoluto è un'operazione im-

proponibile, data la difficoltà insita e lo spreco di tempo che comporterebbe.

Un concetto va assimilato con assoluta chiarezza, prima di procedere ad una qualsiasi operazione di ritocco, sia anche la semplice spuntinatura: la DENSITA' del colore da utilizzarsi è un elemento diverso dalla sua SATURAZIONE.

Restando su di un piano molto concreto, ed accantonando per un attimo la corretta definizione scientifica, la densità è la sensazione di maggiore o minore corposità e luminosità di una tinta: si ha una variazione di densità se ad un bicchiere contenente del colore rosso aggiungiamo a mano a mano delle gocce di inchiostro nero. Il colore iniziale resta sempre lo stesso rosso, ma diventa sempre più scuro; in altre parole, aumenta la sua densità.

La saturazione, invece, si riferisce alla vividezza, alla pienezza ed alla purezza di una tinta. Per restare al nostro esempio concreto, è la sensazione che si ottiene se al bicchiere di colore rosso aggiungiamo altra tinta pura: quanto più colore concentrato si aggiunge, tanto più satura appare la tinta; al contrario, quanta più acqua si utilizza per la diluizione, tanto più si desatura la tinta.

Tornando all'operazione di spuntinatura, la prima cosa da farsi è dunque quella di dare ai singoli puntini bianchi la densità più vicina possibile a quella della tinta che li circonda. Questo tipo di operazione si compie ritoccando tutti i puntini con del colore grigio neutro (o, meglio, il grigio che più assomiglia al grigio di quel tipo di carta fotografica).

Ci si renderà conto che in molti casi la semplice operazione di pareggiamento della densità è in sé sufficiente per rendere quasi invisibili i puntini, senza che ancora si sia

fatto nulla per correggerne il colore.

Ovviamente, dato che le densità da simulare saranno molte, converrà preparare sulla tavolozza di vetro diverse concentrazioni di grigio.

Quando la spuntinatura avviene prevalentemente su fotografie di ritratti e simili, è bene prepararsi, per la prima fase, anche diverse tonalità di grigio “scaldato” con un briciolo di color carne.

Per la stesura della tinta occorre comunque tenere presenti anche i successivi punti.

b) In qualsiasi fase di spuntinatura, il pennello deve essere appena inumidito della tinta, e non bagnato.

Dopo aver passato il pennello sul riquadro di tavolozza con la tinta desiderata, si “rotolano” le setole su di un foglio di carta non patinato (ruvido), oppure su di un pezzettino di stoffa di cotone a trama stretta (ad esempio, una vecchia camicia).

L'operazione serve a “fare la punta” al pennello e, soprattutto, a toglierne l'eccesso di liquido.

Il pennello deve quasi sembrare asciutto, quando verrà posato sull'emulsione della foto. E' importantissimo che non lasci spandere la goccia di colore, che sarebbe assolutamente incontrollabile per un lavoro di precisione.

Anche se il pennello così asciugato sembrerà produrre poco annerimento, è sempre preferibile ripetere più volte il passaggio della tinta, piuttosto che trovarsi con una chiazza di colore che deborda dal puntino, creando oltretutto una corona più scura attorno a questo.

Il pennello troppo bagnato, inoltre, finirebbe con l'imbeverare eccessivamente la gelatina, conferendo alla superficie un aspetto azzurrastro che renderebbe molto difficile valutare la correttezza del ritocco, fino a che la stampa non si sia asciugata completamente.

Se il pennello è correttamente inumidito in modo minimo, ogni passaggio di ritocco essicca, invece, in pochissimo tempo (una ventina di secondi).

c) Come già si è avuto modo di accennare, le tinte per la spuntinatura - ed, in genere, per il ritocco - vanno utilizzate a concentrazioni inizialmente più basse di quanto non parrebbe necessario. Questo perchè è sempre possibile ed anche abbastanza agevole il ripassare più volte un punto, per aumentarne la densità, mentre è decisamente meno controllabile la situazione di eccessiva densità, che impone di rimuovere tutto (a fatica) e ricominciare da capo.

* Ritocco "occhi di coniglio".

Quando le pupille del soggetto fotografato in luce flash appaiono di un colore rosso vivo, il ritocco non si effettua con del colore nero (gli occhi assumono un aspetto innaturale), ma con un briciolo di ciano abbastanza denso, che è il complementare del rosso. La tinta ne verrà neutralizzata.

Quando le zone sulle quali si sia eseguita la spuntinatura siano molto numerose, oppure relativamente estese, la traccia lasciata dal pennello può in qualche caso dare fastidio, dato che la superficie della carta apparirà di lucentezza differente.

Una prima mossa per uniformare la superficie è quella di esporre la stampa a qualche minuto di vapore che salga da una pentola di acqua portata a bollore, tenendosi a 30-35 centimetri dalla pentola (attenzione ad evitare il calore eccessivo).

Se questa operazione dovesse rivelarsi insufficiente, la stampa va lucidata a spruzzo, ricoprendola di uno strato dell'apposito spray.

2.3.2 PREPARAZIONE A SPRUZZO DELLA STAMPA

Preparazione della superficie per ritocco a gessetto, matita e pastello.

A differenza della spuntinatura a pennello, i cui coloranti penetrano nella gelatina e ne restano inglobati, alcune tecniche fanno uso di colori che si fermano sulla superficie della stampa, e che devono venire fissati a quest'ultima con un apposito strato protettivo.

Inoltre, queste tinte tendono a non aderire alla superficie, specialmente a quella lucida, al punto che diviene difficile o quasi impossibile utilizzare i colori servendosene direttamente sulla superficie della carta, così come la si trova dopo il normale trattamento.

Per questi motivi, si fa largo uso degli spray trasparenti per stampe fotografiche, la cui funzione non è solo quella di proteggere la stampa, ma anche - se non soprattutto - quella di riuscire a far aderire alla stampa in misura sufficiente i colori.

La scarsa cultura legata al ritocco, nel nostro Paese ha fatto sì che il commercio di spray per la preparazione e la protezione delle stampe abbia incontrato una sempre minor diffusione, ora maggiormente ostacolata dal diffondersi delle tecniche elettroniche, al punto che attualmente sono piuttosto pochi i punti vendita che offrono un buon assortimento di prodotti spray di questo genere.

Se il proprio fornitore o grossista non si rifornisce abitualmente di questi prodotti, si tenga presente che tutti i negozi di arti grafiche, molti colorifici ed alcune fra le migliori cartolerie sono comunque forniti di prodotti simili in tutto e per tutto, ma commercializzati per fissare i disegni a carboncino, gessetto od acquarello.

Al di là della destinazione per disegnatori, in mancanza di meglio questi spray possono essere convenientemente utilizzati anche per le stampe fotografiche.

Avendo la possibilità di servirsi di prodotti specifici per la fotografia, si gode comunque del vantaggio di un certo assortimento di superfici ottenibili, ed un maggior grado di sicurezza in ordine alla compatibilità dei solventi utilizzati.

2.3.2.1 PREPARAZIONE A SPRUZZO - PROCEDURA BASE

a) La stampa deve essere preventivamente spolverata e, preferibilmente, trattata con procedimento antistatico.

Vanno bene i panni antistatici per i vecchi dischi di vinile, negativi od altro o, meglio ancora, una pistola a ioni (pistola per eliminare l'elettricità statica).

b) La bombola va sempre agitata con decisione ed abbastanza a lungo. L'agitazione è particolarmente importante nel caso degli spray destinati a dare un aspetto "matt" alla stampa.

c) Lo spruzzo deve essere effettuato con un'angolazione di circa trenta gradi rispetto alla superficie della stampa, ad una distanza variabile in funzione del tipo di spruzzatore, ma comunque sufficiente ad evitare che i diversi passaggi dello spruzzo formino delle strisce che tendono a sovrapporsi in strati di diverso spessore.

L'accorgimento di maggior importanza è quello di limitare lo strato di spray al minimo necessario per la copertura omogenea della stampa.

Uno strato di fissatore troppo abbondante può procurare una significativa serie di inconvenienti: ingiallimento (ap-

parente) della stampa, arrotolamento del foglio, superficie irregolare e gibbosa, aspetto involontario a buccia d'arancia, microscopici buchetti.

Rammentare che anche un'eccessiva vicinanza dello spruzzatore al foglio può portare agli stessi inconvenienti.

d) Dato che la stampa deve essere spruzzata prima del trattamento e fra una stesura di tinta e l'altra, o fra le diverse tecniche usate, può capitare che la stessa stampa debba essere trattata con tre, quattro od anche più strati. In questi frangenti, la stampa tende ad incurvarsi; l'unico modo per evitare con efficacia questo inconveniente sta nel montare la stampa nel suo passe-partout da subito, prima del trattamento.

e) In commercio si possono reperire diversi generi di spray fissatori.

La prima stesura di spray, per la preparazione della stampa, DEVE essere o di un tipo dichiarato come specifico per il ritocco, o uno spray normale ma concepito per ottenere una superficie matt, cioè opaca.

La leggera rugosità propria dello spray matt è il mezzo che rende ricettiva la superficie della stampa alle tinte non penetranti, e come tale rappresenta una necessità.

Per lo strato finale, con sola finalità protettiva, si potrà invece optare per il genere di spray preferito, al fine di avere una superficie matt, semi matt, lavorata o lucida, in funzione delle esigenze.

f) Le stampe vanno fatte asciugare in locali ben areati e, soprattutto, non umidi.

Il valore ideale di umidità è attorno al 55%.

Accettabili i valori da 60 a 75%. Un'umidità superiore (dall'80% in su, relativamente frequente in zone marittime,

lacustri od in certe giornate umide), rischia di provocare degli inconvenienti indesiderabili: piccoli crateri, maggior facilità all'inglobamento di polvere, aspetto lattescente ed opaco.

Si tenga inoltre presente che la maggior parte dei solventi utilizzati sono irritanti o tossici. Attenersi alle istruzioni.

g) Alcuni fissatori, usati con una certa abbondanza, possono in seguito essere spennellati e spatolati con pennellini rigidi, al fine di conferire un aspetto da quadro alle stampe fotografiche. Ovviamente, questo genere di trattamento va realizzato solo su stampe sulle quali non debba essere effettuato alcun ritocco. Se lo si vuole effettuare su di una stampa già ritoccata, occorre che venga dato preventivamente uno strato normale, fatto essiccare senza alcun intervento; sopra di questo si eseguono, eventualmente, le manipolazioni della superficie di un successivo strato.

h) Se durante l'essiccamento si inglobassero dei fastidiosi granelli di polvere nello strato di fissatore, con un pennino, un ago od uno "sgarzino" è possibile estrarlo finché la lacca è ancora decisamente fresca (entro un minuto).

Altrimenti, il granello di polvere viene eliminato sempre con gli stessi strumenti appuntiti (attenzione alla gelatina), ma occorre spruzzare nuovamente la stampa, dopo che il primo strato - rovinato - si è essiccato completamente.

Se questo primo strato era stato realizzato come preparazione ad una fase di ritocco, è possibile effettuare comunque il ritocco a matita od a pastello, se la zona rovinata non corrisponde con punti da colorare. In ogni caso, infatti, la stampa va ricoperta di fissatore anche dopo il ritocco.

2.3.4 CENNI SUL RITOCOCO STAMPA CON GESSETTI

I gessetti da disegnatore, se impiegati con perizia, sono di utilità eccellente per correggere tinte e densità di zone ampie e, ancor meglio, per ottenere effetti di “smoothing”, cioè ammorbidimento, vellutazione, della pelle nei ritratti e simili.

L'impiego del gessetto ricorda, in qualche modo, la stessa procedura con la quale si compatta l'aspetto della pelle di una modella servendosi di fondotinta, cipria ed ombretto. Il grande vantaggio nell'impiego del ritocco a gessetto è che l'intervento può essere fatto a posteriori, su tutte le zone del corpo, con costi e tempi sensibilmente inferiori a quelli propri di un make-up accurato direttamente sulla pelle della modella.

* Materiali occorrenti.

a) Gessetti da disegno.

Occorre procurarsi dei gessetti di ottima qualità. Più ancora della brillantezza ed il potere coprente delle tinte, ha primaria importanza la finezza della polvere di gesso, e la morbidezza del gessetto.

I gessetti sono reperibili presso qualsiasi buon negozio di arti grafiche, ed in molte cartolerie ben fornite.

b) Punte di lavorazione.

Per stendere, “modulare” ed anche rimuovere il colore, sono utili diverse gomme da cancellare morbide, a cui fare la punta servendosi di un coltellino affilato. Eccellenti, in questo senso, i cilindretti di gomma da cancellare che normalmente vengono montati sul retro delle matite a mina. Inoltre, con la stessa funzione, sono di valido aiuto delle punte di gomma morbida (caucciù o simili), e dei tappi

di sughero, sempre da appuntire con un coltellino.

c) Tavolozza.

Il colore dei gessetti non viene utilizzato direttamente sulla stampa, ma stendendone e miscelandone piccole quantità su di una tavolozza, dalla quale si prelevano di volta in volta minimi apporti di polvere.

Qualsiasi superficie leggermente rugosa è adatta come tavolozza: cartoncino da disegno ruvido, una piastra di pietra non troppo granulosa, una lavagna vera e propria, una piccola lastra di masonite, una lastra di compensato di buona qualità. Ciascuna di queste superfici è utilizzabile senza problemi.

d) Fissatore spray per la preparazione della superficie e per la protezione del ritocco.

La tecnica del gessetto per ritocco **RICHIESTE** la **PREPARAZIONE** della stampa con la preventiva stesura di uno strato di spray matt, e la successiva protezione, sempre con fissatore spray. In assenza di preparazione matt, il colore non aderisce sufficientemente alla stampa, e non è possibile procedere al ritocco.

I gessetti da utilizzare (o la loro polvere, se si utilizza una miscela) devono apparire leggermente più **SCURI** di quanto non debba essere l'apparenza del ritocco finale; a questo proposito, l'indicazione è esattamente l'opposto di quella relativa al ritocco di spuntinatura, per il quale è prudente partire con tinte più chiare del desiderato.

Occorre inoltre tenere presente che, essendo il gessetto parzialmente coprente, occorrerà fare uso di una tinta più scura in corrispondenza delle zone d'ombra, e che eventuali porzioni di basse luci pronunciate - cioè molto scure - non

dovrebbero essere ritoccate se non con l'intenzione di schiarirle. E' infatti facile che il gessetto abbia un aspetto complessivamente più riflettente delle porzioni più scure della stampa.

Il gessetto scelto viene passato, con un poco di energia, sulla tavolozza, in modo da ottenere una piccola zona satura di polvere. E' sempre preferibile stendere il colore prima sulla tavolozza e, raccogliendolo da questa, passarlo con delicatezza sulla stampa. Il gessetto utilizzato direttamente sarebbe molto poco controllabile e righerebbe quasi di sicuro l'emulsione e lo strato di fissatore spray.

Sulla tavolozza si passa un batuffolo di cotone pressato, od un Cotton Fiocc, fino a raccogliere tutta o quasi la polvere colorata; in questa fase si possono ovviamente realizzare anche delle miscele di colori.

Usando il cotone od il Cotton Fiocc come pennellino, si passa la tinta con molta delicatezza sulle zone da ritoccare, con l'intento di depositarvi la tinta necessaria, e non di ottenere il ritocco finito. E' bene non premere con insistenza con il cotone, non solo perché diviene più difficile controllare la quantità di colore depositato, ma anche perché si corre il rischio di staccare dei filamenti di cotone, che poi tendono a far stendere in modo irregolare e macchiato la polvere colorata.

Si presti attenzione a non toccare assolutamente le zone di alte luci, che debbano restare bianche o molto chiare; occorre inoltre ridurre al minimo anche l'aggiunta di colore sulle zone che - pur senza essere alte luci - siano più chiare sulla stampa originale. La tinta non va stesa con monotona uniformità, ma rispettando le stesse proporzioni di chiaro-scuro proprie della stampa originaria; diversamente, l'aspetto della stampa ritoccata sarà piatto ed in-

naturale.

Dopo aver steso sommariamente il colore sulle zone da tingere, lo si modula, amalgama e rende omogeneo con piccoli movimenti circolari sulla superficie della stampa, servendosi di una pezzuola di lino molto morbida, o di altro tessuto comunque morbido; si possono usare anche le dita, fatta salva la scomodità di doversi continuamente pulire le mani. Per controllare il colore su piccole zone e per asportarlo quasi completamente, ci si serve del turacciolo appuntito o della gomma da matita, morbida, sempre appuntita.

Dato che la tecnica del gessetto viene utilizzata molto di sovente nel caso del ritratto e comunque della figura umana, si rammenti che, per migliorare il colorito della persona ritratta, quasi mai è indicato l'uso del colore rosso o rosa; nella maggior parte dei casi, ci si serve di un marrone caldo, od una tinta terra bruciata. Non possono essere date indicazioni univoche e sempre valide perché le stesse stampe fotografiche riproducono la tinta dell'incarnato con sfumature molto differenti, in funzione di numerose variabili.

Quando si sia ottenuto un primo risultato piacevole, si passa a fissare la polvere con uno strato di fissatore spray. Occorre ovviamente trattare con estrema delicatezza la stampa che, fino a quando il fissatore non sia stato steso ed essiccato, è estremamente delicata. A stampa essiccata, è possibile effettuare altri ritocchi ed interventi a gessetto, in aggiunta al primo passaggio.

Se sulla stessa stampa dovesse essere effettuato, in abbinamento al ritocco con gessetto, anche un intervento a matita (vedi prossimo capitolo), quest'ultimo dovrà essere eseguito dopo il lavoro a gessetto, e mai prima. Ovviamente, fra una tecnica e l'altra va steso uno strato di fissatore protettivo.

2.3.5 CENNI SUL RITOCOCCO A MATITA

Una delle prerogative più significative del ritocco a matita è la possibilità di schiarire, in modo marcato ma preciso, alcuni punti dell'immagine.

Oltre a permettere l'eliminazione di punti troppo scuri, ombre, rughe, difetti della pelle, il ritocco a matita permette di evidenziare e rafforzare alcuni dettagli: esempio tipico è la costruzione od il miglioramento dei riflessi negli occhi del soggetto (luccichii dell'iride), e l'equivalente di un trucco a mascara realizzato sulla stampa stessa.

Il solo altro mezzo per ottenere risultati paragonabili (senza computer) è procedere al ritocco del negativo; il che, per immagini realizzate sul piccolo formato, è cosa improponibile.

Gli altri mezzi che permettono schiarite coprenti sono o meno precisi (tinte ad olio) o anche meno coprenti (gesso).

* Materiali occorrenti.

a) Matite colorate.

Si utilizzano delle comunissime matite colorate, purché di ottima qualità e, preferibilmente, a mina relativamente morbida.

Ci si rivolga al negoziante per farsi consigliare, nell'assortimento a sua disposizione, le matite che più si avvicinano a queste specifiche.

Sono validamente utilizzabili ma assolutamente non necessarie le matite cosiddette "acquarellabili". Si tratta di matite la cui mina può essere stemperata in acqua ed utilizzata come acquarello coprente.

Per le tecniche descritte qui di seguito, il requisito dell'acquarellabilità è del tutto superfluo. In molti casi, anzi, le

matite acquarellabili sono più soggette di altre a cambiamenti di tinta una volta che la traccia venga coperta dall'indispensabile strato di spray.

b) Gomme da cancellare.

Bene le comuni gomme, purché morbide e, preferibilmente, di forma tale che sia semplice far loro una punta (per i lavori di precisione).

c) Temperino.

Potere fare la punta con estrema efficienza alle matite in uso è molto importante per tutti i ritocchi di precisione. Accertarsi che il temperino non tenda, come fanno alcuni modelli, a produrre una punta leggermente cilindrica, allungata ma non acuminata all'estremità.

d) Fissatore spray per la preparazione della superficie e per la protezione del ritocco.

Anche la tecnica del ritocco a matita **RICHIESTE** la **PREPARAZIONE** della stampa con la preventiva stesura di uno strato di spray matt, e la successiva protezione, sempre con fissatore spray. In assenza di preparazione matt, il colore non aderisce sufficientemente alla stampa, e non è possibile procedere al ritocco.

Uno dei pochi, inevitabili inconvenienti della tecnica è la tendenza di alcune matite e, in particolare, di alcune tinte, a cambiare leggermente "nuance" una volta che vengano ricoperte dallo strato di fissatore spray. Ora, siccome il fissatore deve essere utilizzato necessariamente, per garantire una certa stabilità al risultato, occorre fare buon viso a cattivo gioco e cercare di convivere con il problema. La soluzione migliore è quella di realizzare, una volta per

tutte, una stampa di prova, su cui sia fotografata una superficie neutra (al limite anche fotografando il cartoncino grigio medio), e sulla quale verranno provate tutte le matite in proprio possesso, come se fosse una tavolozza. Questa stampa viene poi ricoperta di spray come di prassi, in modo da avere un riferimento preciso in merito a quella che sarà la tinta apparente delle diverse matite una volta rifinita completamente la stampa con il fissatore.

Ovviamente, ogni volta che si cambia tipo di matite o di fissatore il test va ripetuto.

E' più probabile che il problema del leggero slittamento cromatico sia più visibile sulle tinte calde (gialli, rossi, marroni), e che risulti tanto più apparentemente evidente quanto più la tinta non è satura; per questo motivo, saranno di più difficile controllo i grigi ed i neri caldi, i marroni chiari, e simili.

A differenza della tecnica a gessetto, la matita viene utilizzata direttamente sulla stampa, a patto che la superficie sia stata correttamente preparata per avere una sufficiente microscopica rugosità. Ovviamente, lo strato di spray dovrà essere perfettamente asciutto - ed è meglio abbondare con l'attesa - prima di porvi mano con le matite.

Se, come è credibile, il ritocco deve essere effettuato su di un punto da schiarire (è la possibilità peculiare della matita), è necessario scegliere una matita di tonalità leggermente più CHIARA di quella che si desidera ottenere nel risultato finale.

Inizialmente, così come accadeva per la spuntinatura, l'attenzione deve essere rivolta semplicemente al raggiungimento della corretta densità, lasciando alle ultime fasi la centratura completa della tinta.

Partendo dalle zone meno impegnative, si inizia con pic-

coli movimenti di andirivieni circolare, circoscritti a minime zone, per poi spostarsi a mano a mano che la tinta aderisce alla stampa.

La matita non va premuta con forza, ma passata con delicatezza.

Quando si è raggiunta una densità soddisfacente, si passa ad utilizzare una matita il cui colore avvicini maggiormente la tinta del ritocco a quella desiderata.

Quando si debbano eliminare - o meglio minimizzare - delle zone particolarmente scure, si sceglierà una matita ancora più chiara rispetto al risultato desiderato, e la si passerà sulla superficie effettuando una pressione decisa e ferma della matita stessa, al contrario di quanto consigliato nel paragrafo immediatamente precedente.

Operando in questo modo si ottiene di lasciare aderire, al primo passaggio, una maggior quantità di colore; tuttavia, la maggior pressione esercitata finisce con il comprimere da subito la rugosità della superficie, lisciandola. E' per questo motivo che, dopo aver effettuato un passaggio di ritocco con una pressione ferma della matita, la stampa sembra rifiutare ulteriori passaggi: aderisce una quantità sempre minore di colore. In questi casi, se la densità raggiunta non è ancora quella desiderata, occorrerà spruzzare nuovamente di fissatore matt la stampa, per "rifarne" il fondo ritoccabile. Evidentemente, non sarà necessario ricoprire l'intera stampa: basta un sottile strato sulla zona oggetto di ritocco.

SPUNTI ALTERNATIVI

3.1 GLI SPUNTI DI RIPRESA

Ogni giorno ed ogni servizio fotografico porta con sé nuove idee e nuovi spunti per realizzare delle riprese diverse da quelle eseguite nei precedenti servizi.

Avere qualche soluzione narrativa che si ripete album dopo album è cosa utile per dare la sensazione della continuità produttiva, ma limitarsi sempre alle stesse tecniche di racconto significa avere la certezza che - presto o tardi - qualche collega più dinamico troverà il modo di sorpassarci con idee nuove e più frizzanti.

Dunque, per mantenersi alla “guida” della produzione di immagini di cerimonia, è assolutamente necessario inventare sempre nuovi moduli di narrazione.

Nessun libro potrà mai fornire una serie esaustiva di spunti; per mantenere una reale originalità, è ovviamente necessario che ciascuno inventi le SUE strade espressive.

Tuttavia, alcuni esempi possono essere d'aiuto nel processo creativo.

Così, oltre a rimandare necessariamente alla prima parte di spunti contenuti nella sezione 3.4 del volume monografico precedente a questo (Manuale professionale di fotografia di cerimonia o “Manuale professionale di Fotografia per Privati”), in queste pagine si riportano delle altre indicazioni di massima.

3.1.1 FINESTRELLE NARRATIVE

Suggerimenti visivi completati dall'immaginazione.

Un modo per attirare l'attenzione sui particolari, lasciando

tuttavia aperta la descrizione dell'insieme è quello delle "finestrelle narrative".

Si tratta di eseguire delle riprese di dettagli, montandole poi fra loro affiancate e leggermente distanziate, in maniera che lascino "immaginare" quello che dovrebbe stare fra fotografia e fotografia, e che non risulta riprodotto.

Un esempio:

Degli sposi inginocchiati dinnanzi all'altare, si esegue uno scatto che ritrae le due teste viste da dietro, uno che fotografa il dettaglio dell'abito della sposa che si panneggia a terra, uno - un po' decentrato - del volto del sacerdote che guarda verso l'assemblea, ed uno del crocefisso che sta in cima all'altare.

Di queste immagini si realizzano delle stampe di dimensioni ridotte, come potrebbero essere dei 10x15, od anche meno. Le si incolla, poi, sulla stessa pagina di album, lasciando l'immagine del pannello dell'abito al piede del foglio, la foto delle teste degli sposi verso la metà, poco più su quella del sacerdote ed in cima al foglio quella del crocefisso. Le singole immagini vengono sistemate come se fossero porzioni di un'unica, grande immagine. In realtà, è anche possibile procedere proprio partendo effettivamente da una grande stampa. Si può frammentare una 30x40, sfruttandone solo alcune porzioni, da sistemare incollate all'album orientativamente nella posizione che avrebbero avuto se fossero state ancora facenti parte dell'immagine di partenza.

3.1.2 SPAZI COMPOSITIVI VUOTI

Uso del vuoto come elemento espressivo.

Un modo estremamente efficace per narrare un dettaglio è quello di ambientarlo circondato da ampi spazi compo-

sitivi.

Così, si sfrutta il “vuoto” come elemento determinante nell’economia dell’immagine, estremamente utile per esaltare il concetto di semplicità e di purezza.

Ne sono un esempio l’immagine della sposa che occupi circa un terzo dell’altezza della stampa, stagliata contro un muro bianco, sul quale spicca solamente - dalla parte opposta della composizione - una minuscola finestrella, od un vaso di fiori.

Oppure, la fiammella di una candela, stagliata sullo sfondo scuro ed indistinto della chiesa, fuori fuoco.

Ancora, un fiore posato sul drappo bianco che ricopre l’altare, in una composizione nella quale la macchia di colore del fiore sia l’elemento che accentra l’attenzione, in basso a destra della composizione, per il resto bianca e contrappuntata unicamente dalla mano del celebrante, inquadrata in alto a sinistra.

E così via.

Vedi anche a pagina 57.

3.1.3 INQUADRATURE OBLIQUE

Alterare volutamente orizzontalità e verticalità.

Adatte ad un’impostazione giovane e dinamica del servizio matrimoniale, le inquadrature oblique, se ben sfruttate, possono conferire un sapore decisamente moderno al servizio o, meglio, ad una porzione di esso.

Si tratta, in sostanza, di effettuare i tagli di stampa (o addirittura le riprese di partenza) in modo che i soggetti siano rappresentati obliquamente rispetto al formato della carta usata.

Le immagini che ne derivano hanno un connotato estremamente dinamico e fresco e, per questo motivo, sono adatte alle riprese movimentate, e meno a quelle statiche.

Per capirsi, è molto più facile adattare un'inquadratura obliqua ad una ripresa di amici che ridono sul sagrato della chiesa, o al lancio del riso, piuttosto che ad un'immagine dell'altare, durante la celebrazione.

E' bene che questo tipo di impostazione sia preventivamente visto ed accettato dagli sposi, che dovrebbero avere visionato un esempio di album che sia loro piaciuto, e che contenesse immagini concepite secondo questo taglio. Si tratta, infatti, di una soluzione molto piacevole ma abbastanza particolare, che può incontrare un incondizionato favore ma, anche, che può non essere capita e condivisa da molte coppie, di gusti più tradizionalisti.

Avendone la possibilità, a volte è utile effettuare il taglio obliquo successivamente alla ripresa, in fase di stampa o anche di rifilatura delle stampe finite. Procedendo in questo modo, infatti, ci si pone nella condizione di studiare con calma la disposizione dei soggetti nell'inquadratura, magari valutandone diverse varianti, aiutandosi con una dima di cartoncino nero.

Al contempo, partendo da un negativo normalmente inquadrato, si ha sempre la possibilità di offrire una stampa tagliata in modo tradizionale, con l'orizzonte della scena parallelo ai bordi dell'immagine.

Le inquadrature oblique migliori, come accennato, sono solitamente abbinata a immagini dinamiche.

Si affiancano più agevolmente a riprese in bianco e nero, a mosse intenzionali, a stampe virate, ad immagini in chiave alta ed a dettagli narrativi.

E' solitamente preferibile che le pagine contenenti inquadrature oblique siano separate da quelle di taglio tradizionale.

In ogni caso, non possono che essere il buon gusto e la sensibilità del fotografo a dettare le regole di composizione e di montaggio.

3.1.4 STAMPA SU STAMPA

Una stampa come soggetto principale.

L'accorgimento è abbastanza diffuso e sfruttato ma, forse proprio per questo, non si può fare a meno di offrirlo nella "gamma" di effetti visivi proposti agli sposi.

Si tratta, abbastanza semplicemente, di sfruttare come soggetto fotografico una stampa di un'immagine realizzata durante lo stesso matrimonio.

Un esempio per capirci meglio.

Lui e lei abbracciati, fotografati nel giardino del ristorante durante il rinfresco; la sposa tiene in mano, al posto del bouquet, un mazzolino di margherite, e ne porta una fra i capelli. La stampa di questa immagine, in formato 10x15cm, viene posata in un prato di margherite, e fotografata con esse.

Il risultato finale viene stampato in 24x30cm, e montato sull'album con accanto una stampina 5x5cm di una macrofotografia di una corolla di margherita, bagnata di rugiada.

Oppure, altro esempio.

Una stampa del ritratto di sposo e sposa, realizzata qualche giorno prima delle nozze, viene portata dal fotografo al giorno del matrimonio; i due sposini la tengono in mano, e fanno capolino da dietro la stampa, per una foto davanti all'altare (attenzione agli eventuali riflessi del flash

sulla superficie riflettente della stampa).

Ancora un esempio.

Terminato lo sviluppo di tutte le foto del matrimonio, si sceglie un'immagine della sposa a figura intera; la si stampa in formato 10x15cm, e si posa la stampa piccola - incurvandola un pochino - su una stampa 24x30cm raffigurante un ritratto dello sposo. Si posa poi l'insieme delle due stampe a terra, in studio e, posando un fiore a lato, si rifotografa l'insieme, in posizione leggermente inclinata, in maniera che si percepisca chiaramente che si tratta della fotografia di due stampe, e non un tentativo malriuscito di montaggio.

Eccetera.

In realtà le combinazioni possibili sono un'infinità, tutte interessanti ed abbinabili fra di loro.

A mo' di altri esempi, è possibile rifotografare semplicemente una stampa appoggiandovi sopra qualche ritaglio di giornale, come un titolo di una rivista femminile inneggiante all'amore; è possibile sistemare il ritratto dei due su una copertina de "L'Espresso", e rifotografarla in maniera che loro sembrino il soggetto della settimana; è possibile infilare una stampa dei due sposi, fotografati su sfondo bianco, all'interno di un barattolo di vetro, facendo aderire la stampa alle pareti interne del barattolo, per poi rifotografare il tutto in un'ambientazione.

Ed ancora, le mille varianti che l'estro di ognuno potrà creare, partendo dal semplice spunto: per soggetto, una stampa fotografica.

3.1.5 INQUADRATURE CHIUSE

Meno "aria" nella composizione.

Troppo spesso dimenticate, nonostante la loro forte potenzialità espressiva, sono le inquadrature molto “chiuse” sul soggetto, che lo propongano volutamente con tagli ardati.

Non si tratta della stessa soluzione del dettaglio narrativo. In quel caso, infatti, si sceglie di descrivere gli avvenimenti ed i personaggi facendo largo uso di immagini di particolari, che vengono tuttavia normalmente inquadrati.

Nell'inquadratura cui si fa cenno in questo paragrafo, l'elemento portante non è tanto l'uso del dettaglio, quanto il taglio anomalo.

Un esempio: il ritratto di lui e lei, affiancati guancia a guancia e con lo sguardo rivolto verso il fotografo, effettuato con un medio teleobiettivo e facendo in modo che i bordi dell'immagine “taglino” a metà in verticale i due volti, in modo che di ciascuno di essi stia, in inquadratura, solo mezzo viso. La linea di taglio è a cavallo dei nasi, e nell'immagine si ha solamente la metà destra del volto di lui e la metà sinistra di quello di lei.

Oppure, altro caso.

La sposa è accucciata a terra in un prato, e si guarda attorno; l'inquadratura, magari leggermente obliqua, ne taglia la figura ad altezza della fronte e delle ginocchia, escludendo dalla stampa la parte superiore della testa, e la porzione più bassa delle gambe e del prato.

3.1.6 CUFFIA WALKIE TALKIE FRA FOTOGRAFO ED ASSISTENTE

Contatto discreto e costante fra gli operatori.

Assolutamente utile per un buon coordinamento in ripre-

sa e, comunque, di un certo effetto “professionalizzante” è il ricorrere a due cuffiette-microfono ricetrasmittenti, indossate da fotografo ed assistente durante le riprese.

Si tratta di munirsi (si trovano con una certa facilità presso i migliori centri di radio-elettronica e di materiali per radioamatori) di due piccole ricetrasmittenti intercomunicanti a cuffia, dotate cioè di uno o due auricolari e di un piccolo microfono a braccio, che resta fisso dinnanzi alla bocca di chi indossa la cuffietta. Si vedono molto di frequente i tecnici TV indossare attrezzature similari.

Operativamente, questo offre l’eccezionale vantaggio di potere discorrere con l’assistente senza disturbare la cerimonia e senza doversi sbracciare a gesti.

Sono moltissimi i casi in cui è utile comunicare: segnalarsi a vicenda che in un certo punto della sala o della chiesa sta avvenendo qualcosa di simpatico; chiedere di spostare il lampeggiatore in una determinata posizione; segnalare la necessità di un nuovo caricatore 120; chiedere al collega di spostarsi per realizzare da un’altra posizione un particolare scatto, e mille altre situazioni.

I fotografi lavorano decisamente meglio, le persone non vengono disturbate e i sacerdoti hanno meno motivi di lamentela.

3.1.7 FORO STENOPEICO

Tutto a fuoco, ed immagini anticheggianti.

Prima che venissero inventati gli obiettivi (o, meglio, prima che le lenti venissero comunemente usate in fotografia), era molto frequente il ricorso allo stenopeico come mezzo per produrre un’immagine della realtà.

Si tratta di ricorrere ad un piccolo forellino, che può es-

sero usato in due differenti modi:

- a) In abbinamento all'obiettivo, come sistema di enorme ampliamento della profondità di campo.
- b) In sostituzione dell'obiettivo stesso, per ottenere un'immagine di sapore anticheggiante.

Nel caso a), potremo sistemare la lastrina dello stenopeico (vedi più avanti per la sua realizzazione) montandola come se si trattasse di un filtro, e tenendola in posizione con un po' di nastro isolante nero, o con una montatura portafiltri.

Dato che sarà lo stenopeico a fungere da diaframma, il diaframma dell'obiettivo vero e proprio verrà tenuto completamente aperto.

Si potranno realizzare - lavorando su cavalletto - riprese tutte a fuoco, da pochi centimetri all'infinito.

Un esempio potrebbe essere l'esterno della chiesa, fotografato dal prato antistante ed ad altezza del suolo, riportando in primissimo piano le due mani degli sposi che, posate a terra, si stringono a vicenda.

L'effetto può essere solo parzialmente paragonato a quello prodotto dalle lenti "split focus" (lenti addizionali tagliate a metà). Nel caso dello stenopeico, infatti, è tutto a fuoco, su tutta l'immagine. L'uso di una lente "split focus", invece, porta ad immagini nelle quali metà fotogramma è foccheggiato a pochi centimetri, e l'altra metà all'infinito.

Nel caso b), oltre all'effetto del "tutto a fuoco", si ha una qualità di immagine volutamente bassa, con un certo effetto di soft focus ed una sfrangiatura cromatica abbastanza avvertibile, specialmente sulle porzioni periferiche dell'inquadratura.

In questo caso, la lastrina dello stenopeico viene montata

AL POSTO dell'obiettivo, che si asporta del tutto.

Ovviamente, occorre garantire a tale assemblaggio una buona tenuta di luce, fissandolo con nastro isolante nero in modo che non si verifichino infiltrazioni.

* Realizzazione dello stenopeico.

Trattandosi di realizzare un piccolo foro dai bordi il più possibili regolari, una soluzione fra le migliori è quella di utilizzare, come materiale, del foglio di alluminio (quello usato per incartare gli alimenti). Il forellino può essere fatto in due modi:

1) Sistema adatto all'impiego del caso a): piegando il foglio di alluminio in quattro per poi tagliare, con delle forbici affilate, l'angolo corrispondente alla parte centrale, asportando una porzione minima di alluminio. In questo caso, si dovrebbe curare che il diametro del foro (o, meglio, il lato del quadratino asportato) non sia inferiore ai due millimetri.

Con fori di dimensioni inferiori, anche come quelli ottenibili col metodo descritto più avanti, la diffrazione sarebbe eccessiva e la qualità finale della foto sarebbe difficilmente accettabile.

2) Sistema adatto all'impiego descritto al punto b): sistemare il foglio di alluminio su una superficie di supporto, come potrebbe essere un piano di gomma od una tavoletta di legno di balsa, e forarlo con uno spillo di buona qualità.

In questo modo si producono fori di dimensioni molto più ridotte, che possono sostituire completamente l'obiettivo, anche se richiedono tempi di posa molto lunghi.

In entrambi i casi, è preferibile annerire con tinta nera o nerofumo il lato del foglio di alluminio che verrà mon-

tato verso la pellicola; è altrimenti evidente che le riflessioni interne potrebbero dare fastidio. In alternativa, è possibile incollare l'alluminio forato su un cartoncino nero, che riporti un foro di maggiori dimensioni, su cui centrare quello, più piccolo, dello stenopeico vero e proprio.

* Considerazioni legate alla qualità di immagine.

L'uso dello stenopeico comporta, inevitabilmente, una certa perdita di qualità di immagine.

Nel caso b), il problema non sussiste perché si desidera in partenza un'immagine di sapore morbido ed anticheggiante. Nel caso a) (tutto a fuoco), invece, il decadimento di qualità non è certo desiderabile.

Per il caso in cui lo stenopeico venga usato come diaframma (caso "a", in AGGIUNTA all'obiettivo) si tenga presente qualche semplice accorgimento: innanzitutto, occorre evitare che la luce del Sole colpisca direttamente lo stenopeico e, in genere, è preferibile che la fotocamera venga mantenuta in ombra; poi, si rammenti che la qualità dell'immagine decade in proporzione direttamente legata alle dimensioni del forellino: tanto più è piccolo lo stenopeico, tanto più scade la qualità dell'immagine.

Nel caso "b", invece, quando il forellino sostituisce l'obiettivo, è bene ricorrere a fori di piccole dimensioni, dato che i problemi introdotti dalla diffrazione della luce sono trascurabili, se paragonati al decadimento della vera e propria formazione dell'immagine che si avrebbe se si ricorresse a fori troppo ampi.

* Misura dell'esposizione.

Teoricamente parlando, è possibile misurare la posa con una fotocamera reflex in grado di lavorare con misurazione "stop down", o con un sondino esposimetrico sul piano focale, se si lavora su banco ottico.

In pratica, è più comodo misurare la posa servendosi di un esposimetro esterno a mano, a patto che si calcoli in precedenza il valore di diaframma del nostro forellino stenopeico.

Tale valore si calcola dividendo la distanza intercorrente fra stenopeico e piano della pellicola per il diametro del foro.

Se, ad esempio, si utilizza un forellino di due millimetri di diametro su di un banco ottico le cui standarte siano posizionate a 200 mm l'una dall'altra, il valore di diaframma sarà $f/100$ (cioè, lunghezza focale diviso diametro foro, $200\text{mm} : 2\text{mm}$).

Per avere idea delle corrispondenze dei diaframmi così chiusi, si tenga presente che la successione dei numeri di diaframma si ottiene moltiplicando ciascun valore per la radice quadrata di 2 (1,4142135).

Così, dopo i comuni diaframmi $f/32$, $f/45$ ed $f/64$, abbiamo i meno noti: $f/90$, $f/128$, $f/181$, $f/256$, $f/362$, $f/512$, e così via, sempre moltiplicando per radice due.

I valori di mezzo diaframma si ottengono moltiplicando i valori interi per 1,189207; i quarti di diaframma si ottengono moltiplicando i valori per 1,0905076.

Ad esempio: dopo il diaframma $f/128$, i valori intermedi approssimati sono:

$f/128$ (diaframma intero);

$f/140$ (più un quarto di stop);

$f/152$ (più mezzo stop);

$f/166$ (più tre quarti di stop);

$f/181$ (più uno stop, cioè successivo valore di diaframma.

3.1.8 NON GRUPPI, MA SERIE

Rompere la monotonia dei grandi gruppi.

Una interessante variante ai soliti “grupponi” di parenti ed amici è la realizzazione di serie complete di soggetti, meglio se fra loro legati dal un “fil rouge” logico.

La grande stampa raffigurante venti persone affiancate, con davanti i più bassi e dietro i più alti, non è certo una soluzione narrativa che brilli per originalità.

E' possibile sostituire questo 30x40 cm con venti stampine 3x4 cm, ognuna raffigurante uno dei soggetti che avrebbe dovuto essere nel gruppo.

In questo modo è anche possibile creare pagine di “serie di gruppo” particolarmente guidate.

Ad esempio, si può chiedere a ciascun soggetto di fare una risata al momento dello scatto, per avere venti piccole foto con altrettanti soggetti allegri.

Ovviamente, si tratta di una soluzione dispendiosa, sia in termini di tempo che in termini di costi, perché occorre realizzare venti scatti differenti, ed altrettante stampe manuali (anche se può andar bene anche una provinatura ingrandita, in striscia).

Ci si può limitare a questa soluzione per il gruppo degli amici, giovani e forse più disponibili di altri invitati.

Sempre con il sistema della serie si possono realizzare dei gruppi ideali, quasi degli “insiemi” di ospiti.

Ad esempio, la pagina riportante la serie di tutti i bambini. La pagina di tutte le invitate con cappellino (se ce ne sono abbastanza). La pagina di tutti gli invitati con barba. Eccetera.

Una divertente variante è il realizzare le serie dello stesso

soggetto.

Esempio: una serie in sequenza di cinque scatti dello sposo, sistemate in ordine di “sorriso crescente”; volto serio e un po’ corrucciato, volto disteso, sorriso appena abbozzato, un sorriso aperto, una grande risata.

3.1.9 I LUOGHI INCONSUETI

Universi e punti di vista paralleli.

Se il servizio, od una parte di esso, viene realizzato in maniera non solo ortodossa, può essere divertente condurre una parte della narrazione in luoghi inconsueti, in un certo senso “paralleli” a quelli della narrazione standard.

Solitamente, vediamo la sposa prepararsi nella sua casa, giungere in piazza della chiesa o del comune, scendere, arrivare a braccetto del padre; la narrazione continua poi all’interno del locale della cerimonia, seguita dall’uscita ed i festeggiamenti degli amici, per poi portarsi alle sale del rinfresco.

Tutti questi “luoghi” possono essere affiancati da riprese di punti di vista esterni.

In un certo senso, si sviluppano due narrazioni, una interna alla vicenda, ed una esterna.

E’ un po’ come l’intuizione di far narrare la vicenda di Amleto da Rosencrantz e Guildenstern, due personaggi minori, che nel racconto originale paiono solo “sfiorare” il dramma, vivendone però uno tutto diverso: il loro.

Così, la narrazione consueta (la serie dei luoghi normali, elencata prima) potrebbe essere affiancata da una piccola narrazione parallela, osservata con delicatezza da altri punti di vista.

Così, vediamo:

Il prete che si sistema i paramenti e che ordina l'altare aiutato dal chierichetto (parallelo alla sposa che si prepara nella sua casa, aiutata dall'amica che le infila le calze).

Il vecchietto che si affaccia alla porta del bar e guarda l'arrivo di una macchina con una sposina (il giungere in piazza della chiesa o del comune).

Un papà fra gli invitati che tiene per mano la sua bambina di tre anni indicandole la sposa (parallelo alla sposa che entra a braccetto del padre).

Alcune vedute della sacrestia con il sacrista che sonnecchia, o degli invitati che chiaccherano fra loro possono fare da parallelo alle situazioni standard della cerimonia, in modo un po' scherzoso ed irriverente; oppure, si può utilizzare come parallelo narrativo una più rispettosa carrellata sulle posizioni e gli atteggiamenti degli invitati durante la cerimonia.

In sostanza, si tratta di provare ad immaginare la percezione dell'avvenimento-chiave come viene vissuto e percepito da altri personaggi, che non sia il solito "narratore esterno" che racconta il matrimonio a forza di luoghi comuni.

Concretamente, queste immagini "parallele" possono essere stampate in formato inferiore, magari poi montate sulle facciate sinistre dell'album, mentre sulle pagine destre si conduce la normale narrazione della cerimonia.

Unica condizione assolutamente irrinunciabile per seguire questo diversivo narrativo: che il fotografo sia effettivamente capace di esaltare i particolari con gentilezza, cogliendone le connessioni con grazia, per non ritrovarsi con una serie di "brutte" fotografie che non vengano né capite né accettate dai clienti.

3.1.10 TUTTI FOTOGRAFI

Invitati come “inviati”.

Se il valore del servizio lo permette, con un costo vivo supplementare tutto sommato accettabile si può aggiungere una nota decisamente divertente all’album finale, ed anche movimentare in maniera piacevole la festa.

A dieci-venti invitati, preferibilmente i più giovani ed intraprendenti, si consegna a ciascuno una fotocamera “usa e getta” (tipo Fun Camera) con 12-24 pose, invitando ognuno di loro a sbizzarrirsi nel fotografare i momenti, i soggetti e gli aspetti che gli paiono più interessanti e divertenti: espressioni o situazioni buffe, mamme o zie che si lasciano commuovere, marachelle dei bambini, gruppi di amici che scherzano, pose buffe, eccetera. Tutti avvenimenti, questi, che sfuggirebbero in massima parte al fotografo, che non può essere dappertutto.

Occorre istruire a dovere i “fotografi aggiuntivi”: alcuni possono essere muniti di fotocamere semplici, da usare solo in esterni, ed altri possono ricevere in dotazione degli apparecchi dotati anche di flashettino, per le riprese dentro i locali del rinfresco (non durante la cerimonia, ovviamente).

Di questi “reportage alternativi” si potrà poi scegliere anche solo una immagine per rullino (facendo solo sviluppo e provinatura) per ritrovarsi comunque con una divertente ed inconsueta carrellata di scatti spontanei e divertenti, realizzati esclusivamente nel clima della festa, e senza la rigidità e l’ufficialità che - per forza di cose - la presenza del fotografo incuterebbe.

3.1.12 LE RIPRESE RIMANDATE

Sessione di shooting al ritorno del viaggio di nozze.

In alcuni casi, può essere utile rimandare a dopo il viaggio di nozze la realizzazione di una parte delle immagini, se si desidera arricchire l'album con un buon numero di fotografie "collaterali", di impostazione curata ed artistica, della coppia.

Occorre, ovviamente, che gli sposi siano consenzienti a questa che è una prassi relativamente diffusa in alcune zone d'Italia (e quindi lì accettata comunemente), ma quasi sconosciuta in altre.

Il vantaggio, in questo caso, è quello di avere a disposizione la coppia di sposi in un giorno concordato, successivo al loro rientro, con molti punti a favore del fotografo: gli sposi sono più rilassati e riposati, e anche un po' più coloriti; non c'è la fretta e la tensione che spesso rischia di rovinare le riprese che dovrebbero trasmettere l'idea di serenità; se il tempo atmosferico non fosse favorevole, è possibile spostare la realizzazione delle riprese; e così via.

3.2 GLI SPUNTI DI EDITING

Intendiamo, per "editing", la presentazione delle immagini in album.

Già nel primo volume viene riportata, in un'apposita sezione, una carrellata su diverse proposte alternative nel montaggio degli album, ed a tale elenco si fa rimando, per completezza.

Tuttavia, anche in questo caso non avrebbe forse senso par-

lare di “completezza”, dato che una serie di suggestioni alle alternative di presentazione non può e non deve - per natura sua - essere “completa”.

Si tratta, infatti, semplicemente di un’occasione esemplificativa di come innescare dei processi innovativi rispetto alla normalità: qualcosa di diverso dal solito, di differente dagli “altri”.

I pochi spunti di seguito elencati vanno dunque intesi come estensione di quella prima serie.

E’ evidente come non sia possibile elencare in maniera compiuta tutto ciò che sia “diverso dal solito”; nel momento in cui se ne facesse un elenco finito, rientrerebbe tutto nella sfera del consueto.

Ecco perché queste righe, come anche l’equivalente sezione del volume primo, vogliono semplicemente essere una provocazione, una spinta a mettere in moto il proprio personale ed inimitabile modo di essere e di esprimersi: la vera chiave vincente nella professione fotografica.

3.2.1 ALBUM DIPINTO

Tratti di immagini proiettate come apertura e chiusura.

Come già accennato in altra sede, è possibile sfruttare la proiezione del negativo o della diapositiva per ottenere agevolmente degli schizzi o dei dipinti delle immagini che interessano.

Se si ha una sufficiente abilità manuale (o se la possiede un proprio aiutante, o la/il propria/o compagna), un modo interessante per iniziare e terminare l’album è proprio quello di partire con immagini solo disegnate, per passare gradatamente, nel giro di due o tre pagine, alle piene foto a colori.

Ad esempio.

La prima pagina riporta uno schizzo a china o a carboncino della chiesa; la seconda è un disegno - sempre in nero - della stessa immagine, disegnata però usando come fondo non un foglio bianco, ma una stampa B&N molto chiara, su cui si sia intervenuto graficamente in maniera visibile. La terza pagina può ospitare la stampa B&N completa, con qualche ritocco manuale di colore (vedi pagina 154); la quarta pagina è una stampa a colori definitiva.

Anche il formato delle singole immagini di questa serie può essere crescente: disegno in piccole dimensioni, stampina leggera in 13x18, stampa leggermente ritoccata in 18x24, stampa a colori "piena" in 24x30 o 30x40.

Una sequenza simile ma contraria può poi essere utilizzata per la chiusura dell'album.

Per chi fosse realmente portato al disegno, in maniera molto provocatoria, è possibile abbinare all'album tradizionale delle fotografie un secondo "albumetto" di una quindicina di immagini, TUTTE disegnate, ottenute traendole dalle immagini migliori, con la tecnica del disegno su proiezione. Si tratta di un omaggio di pregio ed inconsueto.

E' tuttavia importante che, oggettivamente, esista una buona capacità ed educazione al tratto grafico, per non scendere in un prodotto di qualità inferiore a quello fotografico.

3.2.2 LA SERIE DEI DETTAGLI

Montaggio dei dettagli omogenei.

Un divertente modo di sfruttare la tecnica della narrazione per dettaglio servendosene in montaggio è quello di

creare, in fase di assemblamento dell'album, una sorta di collezione di particolari.

Si tratta, in pratica, di riunire tutta la serie di particolari fra loro omogenei, nella stessa doppia pagina; è preferibile non dilungarsi su estensioni più ampie, per non annoiare.

Esempio.

Il dettaglio delle mani. Si assemblano, in una sorta di collezione, le immagini di dettaglio delle mani dello sposo, della sposa, del celebrante, di un bambino, di un'invitata. Il genere di sequenza si presta bene per trasmettere sensazioni sottili e letture in chiave soggettiva, come se si leggesse nei diversi stati d'animo dei soggetti.

Nel caso delle mani, quelle di lui potrebbero essere intrecciate con un filo di nervosismo, quelle della sposa sostengono il bouquet, il celebrante usa la mano in un atteggiamento oratorio, la manina tenera e ciccotta del bambino si aggrappa, dal basso, al bordo di una panca, e l'invitata dalle unghie lunghe e curate tiene la mano posata sulla borsetta bianca.

Altri esempi di serie di dettagli:

una serie di risate; una serie di scarpe; una serie di immagini di persone riprese dall'alto; una serie di bambini presenti al rinfresco, fotografati da un punto di vista rasoterra; una serie di dettagli di giacche, spille e colletti degli invitati; eccetera.

3.2.3 FOTO RICORRENTE

Immagine degli sposi su sfondi, oggetti cibi o bevande.

Anche se non si tratta di una vera e propria soluzione di editing, questo accorgimento può, in alcuni casi, rappresentare un inconsueto modo di uscire dallo standard.

Si tratta di sfruttare un'immagine fotografica degli sposi (ad esempio, un loro ritratto di coppia realizzato qualche giorno prima delle nozze) come "leit-motiv", elemento ricorrente, in diverse immagini dell'album.

Si tratta quasi di una continua "citazione" della presenza degli sposi, anche nel loro doppio.

Esempio.

Una volta realizzata una bella immagine di ritratto degli sposi, ci si prepara al giorno delle nozze con una serie di riproduzioni: una decina di stampine 10x15, un quadretto 18x24, magari incorniciato, un piccolo poster, eventualmente una o due riproduzioni su materiali inconsueti.

Il giorno delle nozze, poi, si provvede a fare comparire queste immagini come elemento secondario in più momenti del racconto.

Così, sulla parete alle spalle della sposa che si sta preparando, si sistema la stampa incorniciata, per fare intravedere il quadretto del loro ritratto; sul bancone della chiesa, accanto ai messali, si sistemano delle stampine del ritratto; alcuni amici vengono fotografati in gruppo, mentre ridono e agitano la famosa fotina tenendola nella mano destra, quasi come fosse un libretto ideologico.

Ancora: un negozio dinnanzi cui sostano gli sposi espone in vetrina il loro ritratto; il quotidiano che tiene sotto braccio uno degli invitati ha l'immagine degli sposi in prima pagina (incollata, e stampata su carta B&N a basso contrasto).

Le etichette delle bottiglie di vino riportano ovviamente la loro effigie, e la torta nuziale ha la superficie decorata con la loro fotografia.

Per quest'ultimo "giochino", esiste la possibilità di stampare la fotografia su materiale commestibile di pasta di riso e con colori alimentari, in modo da poter decorare la torta con una foto che viene poi mangiata con la torta stessa. Al momento della stesura di queste note il sistema è detenuto in esclusiva da un pasticciere sardo, con cui gli Associati TAU Visual hanno una convenzione.

3.2.4 L'ALBUM NELL'ALBUM

Simulazione di un piccolo album di famiglia.

Una soluzione di presentazione carina è quella di predisporre, su due o tre pagine, magari con apertura a libro, una serie di immagini che simulino il vecchio album di famiglia, con i classici ritratti a mezzo busto ed i gruppetti posati.

Aiuta molto a dare questa sensazione di "antico album", ovviamente rigorosamente in bianco e nero virato seppia, il servirsi di carta fotografica di superficie matt o di aspetto telato.

I bordi delle stampe andrebbero strappati a mano, o tagliati con un'apposita taglierina o strapperina, che generi il bordo frastagliato.

Per simulare il classico ingiallimento delle stampe antiche, ed anche le macchie dovute al permanere del fissaggio, si lasciano inzuppare le stampe - fissate e finite - di acqua mescolata ad un poco di caffè, in maniera da ottenere un liquido "ingiallente" della densità desiderata.

Anche qualche dettaglio aggiuntivo (buste anticate, fiori essiccati, vecchi biglietti di tram o cremagliere, sigilli in ceralacca, francobolli d'epoca tratti da vecchie cartoline) possono agevolare la validità della simulazione.

3.2.5 STUPIRE IL VILLANO

Presentazione esagerata per valorizzare le stampe.

Alcuni studi utilizzano un sistema di sicuro impatto per mostrare le proprie immagini di portfolio: realizzano due o tre album di presentazione (e solo per la presentazione) in dimensioni provocatoriamente esagerate, anche con pagine che si aprono a libro su formati poster.

Qualsiasi fotografia, stampata su formati dal 50x60 cm in sù, ha un suo impatto effettivamente superiore.

Se poi le fotografie non sono solo carine, ma vero frutto di ricerca ed impegno, le loro dimensioni esagerate conferiscono un impatto a cui è difficile resistere.

Unico neo: la notevole scomodità di un portfolio di presentazione di queste dimensioni, e la necessità di mostrarlo stando su un bancone apposito, o su una scrivania ampia e sgombra.

ELABORAZIONE ELETTRONICA

4 ELETTRONICA COME TECNICA

Le possibilità offerte dall'elaborazione elettronica dell'immagine sono talmente vaste e complete da rappresentare per certi versi la salvezza della fotografia e, per altri, da divenire uno dei maggiori rischi per il fotografo.

Oggettivamente, in effetti, tramite computer è possibile fare di tutto, sull'immagine di partenza. Con un po' di pazienza, inoltre, è possibile generare "ex novo" immagini o porzioni di immagini inesistenti, controllando assolutamente tutti i parametri della fotografia.

In virtù di queste enormi potenzialità, si rischia - a volte - di perdere d'occhio quello che dovrebbe essere l'obiettivo finale, e cioè LO SCOPO per cui queste stupende potenzialità devono essere usate.

A seconda delle esigenze di ciascuno, l'elettronica può essere impiegata per lavorare più rapidamente, o più economicamente, o per incrementare il livello di creatività.

E' vero, infatti, che l'elaborazione può rendere decisamente migliore ciascuno di questi tre aspetti, offrendo potenzialità altrimenti insperabili.

4.1 NON SE SI POSSA FARE, MA SE CONVENGA

Il nocciolo della questione, quindi, non è più - come qualche tempo fa - valutare se una certa cosa si possa o non si possa fare tramite l'elaborazione elettronica; in mano ad un operatore abbastanza esperto, TUTTO si PUO' fare.

La domanda reale, a questo punto, è piuttosto che cosa sia meglio fare, perché NON TUTTO CONVIENE che venga fatto tramite computer.

L'esempio che pare essere più calzante è quello del tra-

sporto aereo.

Assolutamente, esistono zone della nostra Terra che sono state rese raggiungibili, economicamente ed anche comodamente solo grazie all'avvento del trasporto aereo di massa; anche per molti spostamenti nazionali l'uso di un aeromobile è incomparabilmente più comodo di qualsiasi altro mezzo di trasporto. Tuttavia, il fatto che ci siano molte situazioni in cui l'aereo è imbattibile non significa per nulla che questa superiorità ci sia per tutto.

Andare da Milano a Venezia resta sempre un viaggio più economico in auto od in treno e, tutto sommato, anche più breve e comodo, se si contano i tempi di trasferimento per gli aeroporti e per l'imbarco. Qualsiasi spostamento a corto raggio, o qualsiasi viaggio medio da e per zone poco comode con gli scali aerei resta più comodo se fatto via terra.

Alla stessa stregua, esistono situazioni in cui, in effetti, il computer è imbattibile; altre, invece, nelle quali l'uso dell'elettronica non è altro che una complicazione, dato che risultati paragonabili si possono ottenere per via fotografica con minor spesa e più rapidamente.

Scopo di queste pagine, quindi, non è quello di dare un'infarinatura delle basi dell'elaborazione elettronica, nè quello di spiegare il funzionamento di un programma di elaborazione.

I fondamenti dell'elaborazione vengono analizzati un mese sì ed uno no dalle riviste specializzate, a rotazione; il funzionamento dei singoli programmi si legge semplicemente sui manuali d'uso.

Attraverso questa analisi delle potenzialità di Photoshop®, il più diffuso "pacchetto" di elaborazione elettronica dell'immagine, si intende fornire uno strumento concreto per distinguere fra le situazioni che realmente possono spingere

all'uso del mezzo elettronico, e quelle nelle quali si rischia semplicemente di essere "fagocitati" dal fascino di quello stupendo videogioco che tali programmi rappresentano.

L'elaborazione elettronica per il fotografo E' UNA TECNICA FOTOGRAFICA, esattamente come mille altre.

Non è possibile valutarne pregi e svantaggi se l'approccio è di tipo informatico ed elettronico.

Il linguaggio tecnico degli elaboratori affascina molti, e permette di riempirsi la bocca di tecnicismi che fanno tanto "addetto ai lavori"; così, molti esperti di computer descrivono il mezzo elettronico dal punto di vista di un informatico, come se il fotografo dovesse diventare anch'esso un esperto di informatica.

NON E' COSI'.

Il computer ed i suoi programmi vanno visti come componenti di una tecnica fotografica, e nient'altro.

In queste pagine, dunque, si affronterà la materia in maniera:

- a) Estremamente riassuntiva, solo per avere un'idea di base delle potenzialità, sulla base delle specifiche esigenze del fotografo di matrimonio.
- b) Da un punto di vista strettamente fotografico, "piegando" la tecnica informatica ad essere quello che deve essere per il fotografo: una estensione delle sue capacità fotografiche, e non un costoso e lungo passatempo.
- c) Infine, in chiave comparativa, valutando cioè di caso in caso se convenga il mezzo fotografico o quello elettronico.

4.2 LE TECNICHE

Ed ecco addentrarci nel vivo della materia.

Nelle pagine che seguono si riporta un elenco di molte tecniche fotografiche, utili nella fotografia di cerimonia.

Ciascuna di esse (come d'altronde vale per QUALSIASI tecnica) può essere simulata a computer.

In questo elenco si spiega in maniera semplice quali siano le potenzialità dell'elaborazione elettronica, valutandone quindi la convenienza rispetto all'equivalente procedimento tradizionale.

Come accennato, viene preso a riferimento il programma Photoshop® della Adobe, a tutt'oggi il più diffuso pacchetto applicativo per l'elaborazione fotografica ed il fotoritocco. Non si tratta del solo programma esistente; rappresenta, tuttavia, una soluzione intermedia fra i grandi sistemi di elaborazione che vengono fatti girare su computer dedicati, ed i programmini più semplici, di potenzialità limitate.

* Il Pixel

Un'unica nota tecnica, necessaria alla comprensione del testo: il "pixel" (che sta per PICTURE ELEMENT, "elemento dell'immagine"), è semplicemente l'elemento minimo che costituisce l'immagine elettronica: un puntino, insomma, di colore e densità variabili, esattamente come il granulo della grana fotografica. I molti pixel fra loro affiancati restituiscono la sensazione del tono continuo.

Quando si effettua un'elaborazione, tutta l'immagine fotografica viene tradotta in pixel, ed ognuno di questi puntini è determinato da una serie di valori numerici, che ne stabiliscono colore e luminosità. Quando il programma interviene sui pixel, ne varia i valori numerici per ottenere quello che si desidera.

ALONE

L'effetto alone è ottenibile, fotograficamente, con procedure abbastanza complicate (vedi pagine 22 e seguenti del volume primo di Tecniche professionali).

Con Photoshop si possono ottenere effetti simili con un'elaborazione non immediata, ma certamente più pulita e controllabile della lavorazione tradizionale.

Si crea un forte effetto di sfumatura su una copia dell'immagine di cui creare l'alone (ad esempio, sulla selezione scontornata della sposa), si sceglie la tonalità di colore da dare all'alone (supponiamo, azzurrino) e si inserisce con una maschera di selezione l'immagine originaria (la sposa, dai contorni netti) su quella elaborata in modo sfumato e smarginante i bordi.

Si tratta comunque di una possibilità molto più apprezzabile in fotografia commerciale e pubblicitaria.

ANTICATE, IMMAGINI

Tramite elaborazione elettronica è relativamente semplice ottenere un effetto di "anticato" sull'immagine di partenza.

Fra i diversi metodi utilizzabili possono essere ricordati l'opzione "schiarisci" applicata ad una selezione che comprenda la parte di immagine interessata, come anche il metodo "scolora", sempre applicato ad una selezione, che può anche corrispondere con l'intera immagine.

La differenza fra le due scelte è che con il metodo "schiarisci" solo i pixel più scuri del colore prescelto vengono influenzati dallo strumento usato (ad esempio, dal "pennello"), mentre con il metodo "scolora", l'applicazione di una tinta di dominante scolora tutte le tinte dell'immagine e li trasforma nel colore prescelto.

Anche un semplice ritocco con il metodo “normale”, scelto per default dal programma, ma applicando una opacità in percentuale (ad esempio, 40%) consente di ottenere effetti di desaturazione ed intonazione che danno la sensazione di un'immagine anticata.

Il sistema è preferibile alle tecniche tradizionali fotografiche solamente quando si tratti di rielaborare un'immagine che, inizialmente, era stata concepita e realizzata senza alcun effetto. Oggettivamente, in caso contrario è conveniente partire direttamente in ripresa; basta - per esempio - fare una pre-velatura su di un rullino di pellicola per avere direttamente 36 immagini desaturate per l'effetto antico, senza dover perdere tempo acquisendole ed elaborandole una ad una.

BILANCIAMENTO CROMATICO

Una delle prime funzioni utilizzate nella storia dei programmi di elaborazione dell'immagine è stata la possibilità di regolare le tonalità dei colori; sfruttata a fondo dalle fotolito, questa possibilità è decisamente utile in fotografia editoriale commerciale, ma perde buona parte della sua ragion d'essere nel caso della fotografia di matrimonio.

Il fatto di dovere “uscire” su stampa a sublimazione o comunque su supporto cartaceo relativizza l'importanza di questa funzione, peraltro eccezionalmente valida in altri settori.

In Photoshop, è possibile passare attraverso il comando Variazioni che, mostrando contemporaneamente l'immagine di partenza ed il risultato ottenuto fino a quel punto, permette di effettuare variazioni cromatiche, sulla saturazione e sul contrasto agendo separatamente sulle ombre, sui mezzitoni e sulle luci.

Si tratta di un controllo insperabile con i normali metodi

di correzione cromatica, che contano - al massimo - sull'uso combinato dei filtri CC ed LB, e su eventuali interventi di generale controllo del contrasto.

COLORAZIONE DEL BIANCO E NERO

Premesso che un'immagine digitalizzata a colori può essere trasformata senza problemi nell'equivalente in B&N, va detto che anche partendo da un vero e proprio bianco e nero è possibile effettuare delle colorazioni manuali.

Si utilizzano gli strumenti di riempimento per le zone ampie, e gli altri strumenti normali (matita, aerografo, pennello) per zone più piccole.

Il bello del sistema è che è possibile visionare a mano a mano tutti gli effetti ottenuti, e decidere come regolarsi di conseguenza. Inoltre, i ritocchi possono essere resi trasparenti o coprenti a piacimento, e la sfumatura può essere fatta sia manualmente che automaticamente, con andamento lineare o radiale (cioè sfumatura progressiva in linea retta, o concentrica).

Lo svantaggio è che, mentre col sistema tradizionale basta avere una stampa B&N e dei colori di china e si ottengono subito dei buoni risultati, passando per l'elaborazione a computer, tempi e costi salgono spaventosamente.

Di caso in caso si potrà valutare o meno la convenienza. Solitamente, si può tuttavia indicare il sistema tradizionale come preferibile rispetto a quello elettronico.

CONTROLLO DEL CONTRASTO

Tramite il programma è possibile fare una cosa decisamente inconsueta per il mezzo fotografico.

Fotograficamente, infatti, la saturazione delle tinte ed il controllo del contrasto possono essere fatti solo sull'intera im-

magine. Scegliere emulsioni di basso od alto contrasto, forzare il trattamento e sottosporre per innalzare la saturazione, prevelare la pellicola per abbassare il contrasto generale, scegliere il tipo di carta o di luce dell'ingranditore: queste e molte altre soluzioni permettono di intervenire sull'immagine nel suo complesso.

A computer è invece possibile intervenire in maniera molto mirata su una porzione specifica di immagine (una zona selezionata), o anche sulla saturazione di una specifica tinta, o di determinate densità.

L'unico intervento fotografico che si avvicina a queste potenzialità è la retroilluminazione della stampa, per schiarire alcune specifiche zone (vedi pagina 111 del secondo volume di Tecniche Fotog. Professionali).

Il controllo del contrasto, dunque, è decisamente più comodo, versatile e completo tramite elaborazione elettronica. L'importante è non farsi prendere la mano: non sono poi così numerosi i casi in cui si deve intervenire, e molti piccoli ritocchi passano inosservati agli occhi dei profani.

DEFORMAZIONI ED ANAMORFOSI

Le deformazioni dell'immagine di partenza sono, ovviamente, un "piatto forte" dell'elettronica, che permette manipolazioni senza i limiti fisici che il normale materiale fotografico impone.

Piccole deformazioni (allungamento, stiramento, eccetera) si ottengono con semplicità anche con le tecniche di "buckling" in camera oscura (pagina 137 del Primo volume di Tecniche Professionali), che restano competitive rispetto i sistemi a computer.

Passando, però, a deformazioni maggiori, programmi come Photoshop sono decisamente vincenti per comodità e tempi di realizzazione.

E' possibile ruotare, spostare, ribaltare una selezione di immagine qualsiasi. Tramite il menù "Effetti" del menù Immagine è possibile distorcere in tutte le maniere la fotografia, ed anche introdurre effetti di prospettiva più esasperati (sottomenù Prospettiva).

Di fatto, in questo modo si possono simulare anche tutti gli effetti ottenibili con le tecniche di basculaggio (quasi tutti, per la precisione).

Esiste poi una nutrita serie di effetti di distorsione, eccezionalmente utili per il lavoro di un grafico, ma di gusto discutibile se applicati alla fotografia di matrimonio. Ad ogni buon conto, se dovessero piacere agli sposi di gusto un po' pacchiano, va detto che nelle tecniche tradizionali non si trova nulla di simile, realizzabile in tempi brevi.

Photoshop permette di usare l'effetto "lente" (l'immagine appare come vista attraverso una lente deformante), l'effetto "sfera" (che deforma la foto come se venisse distesa sulla superficie di una palla), l'effetto "spirale" (che avita su se stessa la fotografia, come se l'immagine fosse trascinata in un vortice); e ancora, l'effetto "coordinate polari", con una paurosa anamorfosi cilindrica (l'immagine è irricognoscibile se non osservata riflessa in un cilindro a specchio), l'effetto "onda" e quello "zig-zag", la cui deformazione è intuibile dal nome, o il semplice "deforma", che consente di distorcere "a mano" l'immagine.

Con queste specifiche funzioni si gioca tanto e ci si diverte, ma dal punto di vista del servizio matrimoniale è spesso una perdita di tempo.

ELIMINAZIONE DIFETTI

Una vera manna per l'utilizzatore di programmi come Photoshop è la possibilità di eliminare eventuali difetti dell'immagine.

Chi si occupa di fotografia commerciale e di still life trova in un programma come questo un alleato eccezionale. In ripresa si è verificato un riflesso indesiderato? Basta intervenire con l'opzione "clone" per riportare una parte di immagine su quel punto, oppure ricolorare la porzione incriminata col sistema del "contagocce", che permette di usare per la colorazione la stessa tinta "prelevata" da un'altra zona dell'immagine, o semplicemente intervenire sfocando i bordi del riflesso fino a farlo divenire morbido.

Altra soluzione: si utilizza l'apposito filtro "smacchia", che permette di selezionare automaticamente i contorni di una zona colorata e di sfocare l'intera selezione ad eccezione dei suoi contorni, uniformando così quella che dovrebbe essere una superficie di colorazione omogenea.

E' cosa semplicissima eliminare gli elementi indesiderati, cambiare i colori, evidenziare la nitidezza di un elemento rimasto un pochino fuori fuoco, e diecimila altri interventi.

Si tratta di funzioni che consentono di salvare una foto sbagliata nel novanta per cento dei casi.

Tuttavia, sono operazioni sensate quando si dedichino ore ed ore, se non giorni, a ciascuna singola fotografia.

Questa possibilità è eccellente per un fotografo commerciale, ma è di applicazione concretamente vuota di significato per la maggioranza dei problemi di un professionista specializzato in cerimonia.

FLARE

Photoshop permette di introdurre, volutamente, quello che solitamente viene visto come difetto: il riflesso che si genera nelle immagini controluce o, comunque, in cui una luce "in macchina" ha provocato un riflesso interno delle lenti.

Esiste uno specifico filtro denominato "effetto riflesso len-

te”, che consente anche di controllare la sua luminosità, la posizione ed il tipo di obiettivo che teoricamente avrebbe causato quell’effetto.

FLOU E FLOU ZONALE

Gli interventi di fuoco morbido sull’intera immagine sono simulabili elettronicamente, ma sono incredibilmente più comodi, semplici e tutto sommato versatili (oltre che - ovviamente - economici) se ottenuti direttamente in ripresa. Assolutamente, sul flou generale è quindi vincente la fotografia tradizionale.

Esiste tuttavia un’applicazione specifica per la quale programmi come Photoshop possono essere di aiuto.

Quando, infatti, si desidera limitare l’effetto di fuoco morbido solo ad alcune porzioni di immagine, a computer possono essere usati due strumenti effettivamente comodi.

Lo strumento “sfumino”, utilizzabile anche in molti altri casi, permette di stendere le tinte di alcune porzioni di immagine, come averrebbe soffregando con una pezzuola un disegno a gessetto.

Lo strumento “sfoca/contrasta”, usato nell’opzione di sfocatura, permette invece di abbassare fortemente il micro-contrasto della parte selezionata.

I due strumenti, usati singolarmente o fra loro abbinati, permettono interventi di soft focus estremamente mirati.

Nella ripresa o stampa tradizionale, effetti simili si ottengono solo usando davanti all’obiettivo un vetro cosparso in alcuni punti di vaselina, ma la procedura è ovviamente più complicata ed imprecisa.

GRANA, SIMULAZIONE

Oltre ai diversi sistemi assimilabili all’uso di retini, esiste

una possibilità di conversione (conversione Dithering a Diffusione) che utilizza un algoritmo di diffusione dello scarto dal grigio medio sui pixel adiacenti, producendo un effetto molto simile alla grana del B&N.

Il sistema viene usato anche per visualizzare immagini su schermi bianco e nero.

Se lo scopo è quello di ottenere immagini a grana grossa, tuttavia, è demenziale servirsi del mezzo elettronico. Costa molto meno un ingrandimento spinto trasferito su pellicola lith, o qualche altro sistema tradizionale (pagina 264 del primo volume di Tecniche).

MASCHERATURE

Gli stessi interventi che è possibile eseguire su una stampa in fase di esposizione della carta (vignettatura, mascheratura) sono eseguibili anche elettronicamente, appunto con lo strumento chiamato "schermo/brucia".

Il vantaggio - nella lavorazione elettronica - sta nell'immediata visibilità dell'effetto, e in una sua maggiore conseguente controllabilità.

Inoltre, Photoshop permette di modificare la luminosità dell'immagine ("schermendo" o "bruciando" la stampa) pre-selezionando la sfera di influenza dello strumento: solo sulle alte luci, solo sui mezzi toni, solo sulle ombre.

L'insieme di opzioni di mascheratura rende solitamente preferibile il sistema elettronico a quello tradizionale.

MONTAGGI

Tutti sanno come sia estremamente semplice - per via elettronica - prelevare porzioni di immagini da diverse sorgenti, ed unirle in un'immagine definitiva.

Dato che il fotomontaggio per via tradizionale è estrema-

mente più complesso (vedi pagina 119 primo volume di Tecniche), il fatto che l'elettronica offra questa possibilità in forma tanto semplificata ha portato, certamente, ad un certo abuso di tale opzione.

Così, molto di sovente il computer viene usato per pacchianissimi montaggi, effettuati inserendo porzioni di immagini dentro ad altre.

Il sistema è centinaia di volte più rapido di quello manuale, e rappresenta una possibilità assolutamente imbattibile dell'elettronica.

L'importante è che venga usato con intelligenza, limitandosi ai casi di reale necessità espressiva.

MOSSO

Photoshop può simulare efficacemente tutti gli effetti di mosso. Dal filtro "sfocatura" è possibile selezionare l'effetto "movimento", che permette di trascinare la traccia dell'immagine per un'estensione che viene determinata dal fotografo stesso, e misurata in numero di pixel su cui si estende l'effetto.

Fra le altre varianti, un discutibile effetto "vento" (che genera striscioline parallele) e la sua versione "bufera", più marcata; un più interessante "sfocatura radiale", che ricorda un mosso di macchina attorno ad un asse, o l'opzione "zoom", il cui effetto si avvicina un po' a quello ottenibile con una zoomata effettuata con un tempo di esposizione protratto.

Pur essendo interessante il fatto che simili effetti possano essere inseriti in un secondo momento su un'immagine normale, la plasticità e la gradevolezza dell'effetto naturale (cioè ottenuto fotograficamente) sono decisamente migliori.

Un reportage può anche essere creativamente giocato sul

mosso, se effettuato con intelligenza in ripresa; tentare di simulare il tutto in elaborazione richiede decine e decine di volte il tempo necessario altrimenti, e porta ad effetti molto più falsi e “sintetici”, adatti in certa fotografia commerciale, ma decisamente di second’ordine nel caso della fotografia di reportage.

OCCHI, ESALTAZIONE

Un modo estremamente efficace per evidenziare lo sguardo in un ritratto è quello di utilizzare, in Photoshop, la combinazione dei metodi “scolora” e “moltiplica”. Si effettua la selezione della sola area degli occhi, e su questo si attiva “moltiplica”, per aumentare il valore di colore degli occhi.

Alla stessa stregua, la selezione del resto del viso viene resa meno densa, scegliendo fra una semplice percentuale di trasparenza, o l’applicazione del metodo “scolora”.

Fotograficamente, effetti simili sono ottenibili solamente abbassando il contrasto dell’intera immagine, per poi ritoccare manualmente gli occhi.

Evidentemente, in questo caso è più comodo l’intervento a computer.

POSTERIZZAZIONE

La separazione dei toni è stato uno dei “cavalli di battaglia” degli anni settanta, realizzato in maniera piuttosto laboriosa attraverso la stampa sovrapposta di differenti selezioni extracontrasto di una stessa immagine.

A computer il lavoro è molto più semplice: esiste un apposito comando (Equalizza) che ridistribuisce i valori di luminosità dei pixel in maniera da creare le fasce di toni desiderate.

Incomparabilmente più rapido e semplice dei sistemi tradizionali. Occorre valutare se il gioco valga la candela nel caso della fotografia di matrimonio.

RETINI E DOPPIE ESPOSIZIONI

Con programmi simili a Photoshop è ovviamente abbastanza agevole ottenere sovrapposizioni di immagini fra loro, lasciando che si compenetrino come trasparenze. In questo modo, è possibile ottenere sovrapposizioni di retini, o semplici doppie esposizioni (opzioni di Combinazione “Comp”, sia per una parte specifica di colore, sia per tutte le tonalità, passando per l’opzione “grigio”).

E’ simpatica anche la possibilità di creare dei “pattern” (cioè dei disegni di trama) personali,

Se già si trova ad elaborare un’immagine, il sistema è estremamente comodo.

Tuttavia, le soluzioni fotografiche tradizionali sono enormemente più economiche ed alla portata di tutti, per effetti sostanzialmente uguali.

In questo caso, l’elettronica eguaglia gli effetti tradizionali, ma non si può dire che - nel caso della fotografia di matrimonio - sia conveniente. E’ più sensato il ricorso alle normali doppie esposizioni.

RITOCOCCO PITTORICO IMPRESSIONISTA

Photoshop permette di ricorrere ad una opzione, per lo strumento “timbro”, chiamata opzione “impressionista”.

Tecnicamente, questa funzione preleva i pixel di una porzione campionata e li sparge leggermente.

Questo consente di ottenere un effetto di “confusione” dell’immagine che ricorda, con un po’ di fantasia, quello dei quadri impressionisti (Monet, Renoir, Pissarro, Degas,

eccetera, per intenderci).

L'effetto è utilizzabile con estrema dovizia nel caso della fotografia di matrimonio, al punto che è ipotizzabile addirittura un'intero album elaborato con questo sistema.

Anche alcuni filtri specifici come "cristallizza", "sfaccetta", "effetto punti" (vedi più avanti) si prestano eccezionalmente ad elaborazioni pittoriche.

Con i sistemi tradizionali si può ottenere qualcosa di vagamente simile stampando le immagini attraverso un vetro martellato.

Si tratta, tuttavia, di un effetto solo simile, e - tutto sommato - di impatto inferiore.

Per questa applicazione, la soluzione elettronica è decisamente vincente su quelle tradizionali.

RITOCO PITTORICO A PENNELLO

E' possibile "spennellare" l'immagine con il colore o con un effetto desiderato, agendo sulla fotografia come se si lavorasse con una sorta di pennello. Si possono scegliere le dimensioni del pennello (diametro in pixel), l'effetto di simulazione della "durezza", che corrisponde alla misura della parte centrale del tratto che non apparirà sfumata; ancora, è possibile scegliere se la traccia del pennello debba essere continua o intermittente, il che permette di picchiettare il ritocco, come se si muovesse la mano alzandola ed abbassandola dalla tela.

Infine, si può scegliere la forma del pennello, da quella classica tondeggiante fino a quelle più strane, come se si ottenesse la traccia strascicando un timbro ben intriso di inchiostro.

E' inoltre possibile determinare quanto "morbida" può essere la sfumatura della pennellata, dato che è controllabile la quantità di colore applicata dallo strumento prima

che la traccia si dissolva.

Dato che la traccia del pennello può essere previsionata e corretta o cancellata, oltre che controllata anche per trasparenza della tinta, per tipo di contrasto provocato, per simulazione di pressione, eccetera, il sistema è decisamente preferibile al ritocco a pennello tradizionale. I soli casi in cui la spennellatura a mano può essere preferibile sono quelli in cui è importante la “matericità” del tratto, come ad esempio nei ritocchi ad olio fatti con tinta abbondante, in maniera che il colore lasciato abbia un certo spessore e rilievo. In tutte le altre situazioni, l’elaborazione elettronica è decisamente preferibile.

RITOCO PITTORICO A MATITA

Interventi con contorni assimilabili a quelli simili di una matita sono fattibili anche con Photoshop. Tuttavia, va detto che “disegnare” servendosi dello strumento elettronico è manualmente molto meno agevole che farlo con una vera e propria matita. A differenza degli altri due sistemi di ritocco (pennello ed aerografo), in questo caso il tempo impiegato per effettuare una buona elaborazione a computer è solitamente superiore a quello necessario per fare lavori simili a mano. Restano sempre validi i vantaggi di fondo: cancellabilità, ripetibilità, possibilità di previsionamento.

RITOCO PITTORICO AD AEROGRAFO

Valgono le identiche considerazioni espresse per il ritocco a pennello, con la differenza che lo strumento elettronico, in questo caso, produce effetti simili allo spruzzo di un aerografo. E’ enormemente più comodo il sistema elettronico rispetto al manuale.

RITOCCHI PITTORICI, ALTRI EFFETTI SPECIFICI

Assolutamente entusiasmanti anche altre possibilità di intervento che permettono di trasformare l'immagine fotografica in qualcosa di intermedio fra fotografia e pittura.

Solo alcuni esempi:

Il filtro di modificazione "Muovi" del menù "Distorsione" permette di trascinare un'immagine come se a fare ciò fosse una griglia determinata da una struttura di sottofondo. Si possono ottenere distorsioni fini sulla struttura dell'immagine molto interessanti che, pur non simulando esattamente una pennellata, possono dare degli effetti gradevoli. L'effetto è paragonabile a quello ottenibile duplicando un'immagine attraverso diversi tipi di vetri martellati, ma con possibilità estremamente più versatili.

Oppure:

Il filtro "cristallizza", eventualmente usato anche più di una volta progressivamente, produce microdeformazioni che si avvicinano abbastanza all'effetto di una pittura impressionista, come anche, in certi casi, il filtro "sfaccetta".

L'effetto di questi filtri viene reso ancora più pittorico se l'immagine ottenuta dalla prima fase viene poi passata ad un'elaborazione manuale con sistema dello "sfumino", che permette di pasticciarne manualmente i contorni interni.

Ancora:

il filtro "mosaico" consente di ridefinire l'immagine come se fosse composta di tanti quadratini, come le tessere di un mosaico (cioè di raggruppare i pixel in molti "pixeloni" quadrati di dimensioni maggiori). Per via tradizionale, un effetto simile è ottenibile solo duplicando l'immagine attraverso una lastrina di fibre ottiche, difficilmente reperibile.

Bellissimo, poi, l'effetto "punti", che trasforma l'immagine in un quadro simile a quelli dei pittori macchiaioli, come

Giovanni Fattori, Lega, Signorini.

Nell'insieme, fatti salvi i problemi di costo dell'attrezzatura e di tempi di elaborazione, queste possibilità dell'elettronica sono irraggiungibili dai mezzi fotografici tradizionali (o, meglio, sono raggiungibili solo tramite elaborazioni eccezionalmente complesse).

RITOCOCCO DI RICOSTRUZIONE

Un modo abbastanza sofisticato e meno banale di utilizzare le possibilità di montaggio di Photoshop è quello di usare lo strumento "timbro" e le opzioni "clone" per ricostruire porzioni di immagini mancanti, a seguito di una eliminazione di particolare.

In altre parole, è possibile prelevare un "pezzettino" di immagine e trasportarlo, ripetendolo quante volte sia necessario, in un altro punto della foto, od anche di un'altra foto.

In tal modo diviene possibile, ad esempio, ricostruire un prato laddove non c'è, semplicemente ricoprendo quel punto con ripetute copie di piccole campionature di altri frammenti di prato.

In questo caso, il paragone con i sistemi tradizionali non ha nemmeno ragione di esistere: si tratta di una possibilità offerta dall'elettronica.

RITOCOCCO CROMATICO

Come già accennato per tutti gli altri interventi di ritocco, le possibilità offerte da Photoshop sono decisamente interessanti (Dissolvi, Moltiplica, Scolora, Luminosità, Schiarisci, Scurisci, Tonalità, Saturazione, Colore: sono tutti metodi per controllare la tonalità, il contrasto ed il rapporto delle diverse tinte, scegliendo una tinta base qualsiasi).

Un'altra enorme comodità è offerta dal sistema "contagocce", che permette di "prelevare" il colore da un punto qualsiasi dell'immagine, e di utilizzarlo per i ritocchi.

Con i sistemi tradizionali, solo il Dye Transfer si avvicina a queste possibilità, ma in maniera decisamente macchinosa.

Il bilanciamento cromatico dell'intera immagine avviene attraverso il comando Variazioni, che permette di regolare il colore, la saturazione ed il contrasto dell'intera immagine, agendo separatamente sulle zone di alte, medie e basse luci.

SATURAZIONE

Photoshop permette di saturare determinate tinte, rendendole molto più cariche. Combinando il metodo "saturazione" con il metodo "luminosità" si possono trasformare le immagini, rendendole simili a quelle della scuola americana che tanto ama le immagini a tinte violente o, al contrario, simulando delle rese anticate.

L'elaborazione elettronica è conveniente solo nel caso in cui si desideri applicare questa soluzione ad immagini già eseguite, o a singole tinte o porzioni di immagine. Di fatto, se si desidera alzare od abbassare la saturazione o l'impatto cromatico di una serie di fotografie, è enormemente più comodo partire direttamente in ripresa (o successivamente in trattamento) con una delle moltissime tecniche fotografiche adottabili, decisamente più rapide ed economiche (pagine 10 e 13 del primo volume e 10, 16, 61, 84, 111, 132, 213 del secondo volume di Tecniche).

SCONTORNI (VEDI ANCHE MONTAGGI)

Assolutamente imbattibile il sistema a computer. Le sele-

zioni sono enormemente più agevoli di quanto non lo siano se fatte manualmente, e definendo l'opzione di sfumatura è possibile anche ridurre la "secchezza" del taglio.

Una volta effettuato l'inserimento, anche gli strumenti come lo "sfumino" o lo strumento "sfoca" e "sfoca maggiormente" sono di notevole aiuto per dissimulare i contorni. Con lo strumento clone è poi possibile ricostruire porzioni di immagine (ad esempio, i capelli), prelevandone campionature in altri punti dell'immagine.

Non esiste confronto. I sistemi tradizionali di montaggio sono enormemente più lenti e costosi. Tuttavia, si ricordi che questa schiacciante superiorità è godibile appieno nella fotografia editoriale e commerciale, per le quali ha senso lavorare un giorno o due su una singola fotografia. Nel caso della fotografia di matrimonio, sono altri gli effetti che possono far preferire il sistema elettronico o quello tradizionale, dato che gli inserimenti di precisione hanno un'importanza relativa.

SEPARAZIONE DEI TONI ED ALTRI EFFETTI

Gli "effettacci" cromatici simili a quelli ottenibili con la separazione dei toni, o con le riprese su pellicola Infrared a colori possono essere simulati con discreta facilità, servendosi della modificazione delle tavole di colore. In realtà, è possibile riassegnare dei colori arbitrari a colori già esistenti, con effetti decisamente bizzarri. A parte la piacevolezza ed il gusto dei risultati finali, ciò che si ottiene è in un certo senso paragonabile agli effetti di elaborazione tradizionale, ma in modo molto più controllabile.

SOLARIZZAZIONE (EFFETTO SABATTIER)

Il programma consente di simulare rapidamente l'effetto di

pseudosolarizzazione o effetto Sabattier, tramite l'apposito filtro "solarizza", da menù Stilizzazioni.

Anche se la procedura manuale è più incerta, i risultati sono più piacevoli e creativi nel caso del sistema manuale, che resta preferibile per lavori di qualità.

SFUMARE (IMMAGINE DEGRADANTE)

In ripresa tradizionale è possibile ottenere effetti di sfumatura verso lo scuro (semplice mascheratura) o verso il chiaro, fino a fare svanire un lato dell'immagine (vedi pagina 87 del secondo volume di Tecniche professionali).

Con Photoshop, effetti simili si possono ottenere più rapidamente con il sistema della maschera di selezione sfumata.

SMOOTHING

Si tratta del ritocco utilizzato per "compattare" la pelle delle persone ritratte, eliminandone i difetti.

A computer possono essere usati diversi strumenti combinati fra loro: lo "sfumino" (stende la tinta come se la si soffregasse), o lo strumento "sfoca", che abbassa il micro-contrasto creando sulla sola zona precelta - ad esempio la pelle - un effetto di soft focus. Oppure, l'opzione "schiarisci" esercitata su alcuni difetti specifici come brufoli e similari, o l'applicazione di una tinta più colorita con un ritocco ad "aerografo" con opacità solo parziale.

Ancora, la specifica funzione "smacchia", che rende omogenea, tramite sfocatura, la tinta contenuta all'interno di un campo definito da dei contorni cromatici.

In questo campo, un programma di elaborazione elettronica è incomparabilmente più comodo di qualsiasi operazione manuale tradizionale.

TONE LINE

Un po' più rapido della tecnica tradizionale (vedi pagina 286 del primo volume di Tecniche professionali), con Photoshop si ottiene l'effetto di evidenziazione dei bordi tramite i filtri "individua profilo" e "traccia contorno" del menù Stilizzazioni.

TRATTO, IMMAGINI EXTRACONTRASTO

Se l'immagine viene convertita nel metodo Bitmap, si può scegliere l'opzione detta "punto di soglia 50%", che trasforma l'immagine B&N in maniera che tutti i pixel con valore di grigio superiore al grigio medio (valore 128) siano passati come bianchi, mentre vengano restituiti come neri tutti i pixel più scuri del grigio medio.

In pratica, l'effetto è quello di un'immagine extracontrasto ottenuta duplicando su pellicola lith un'immagine qualsiasi.

Photoshop permette anche il controllo di questo effetto, convertendo l'immagine in bianco e nero e sfruttando il comando "Soglia", specificando a mano il livello del punto di soglia (cioè il valore a cui far passare la densità da bianco a nero), un po' come avviene variando la posa dello spezzone lith.

Nell'insieme, i sistemi tradizionali sono paragonabili a livello di effetti, e più economici.

VIRAGGI

Photoshop è in grado di emulare con estrema versatilità tutte le possibili varianti di viraggio, con il vantaggio di pre-visualizzare l'effetto, e di controllarlo prima di procedere ad

una stampa.

E' possibile anche lavorare con immagini ad una, due, tre e quattro tonalità sia di grigio che di colori, partendo dal menù Metodo.

L'intonazione del colore del "viraggio" può essere controllato nel dettaglio, anche in funzione degli inchiostri disponibili per la stampa (non tutti i colori visualizzati sono stampabili).

Nell'insieme, l'elettronica è decisamente più versatile, ma non si ottengono effetti sostanzialmente diversi rispetto a quelli tradizionali. Chi lavora normalmente in camera oscura ha vantaggio a continuare con bagni di rialogenazione e solforazione.

I MEZZI
PROMOZIONALI
IN FOTOGRAFIA
DI MATRIMONIO

La promozione dell'attività è affrontata in maniera specifica anche nel primo volume di fotografia di Matrimonio, e in maniera generale e decisamente dettagliata nel manuale "Creatività e promozione in fotografia professionale".

In queste pagine vengono quindi riportati:

- a) Alcuni brevi spunti AGGIUNTIVI (5.1) a quelli del primo volume di Matrimonio per quanto concerne le iniziative specifiche.
- b) Degli spunti RIASSUNTIVI (5.2 e 5.3) di quelli approfonditi nel volume Creatività e Promozione, per quanto concerne gli aspetti più generali.

5.1 ASSOLUTAMENTE

Come già più volte accennato, questo volume rappresenta l'estensione della prima monografia di base sulla fotografia di Matrimonio e Cerimonia (Fotografia per Privati). Tutto il testo presuppone quindi una precedente lettura del primo volume.

Tuttavia, specialmente questa sezione 5.1 NON PUO' ESSERE CONSIDERATA A SE' STANTE, perché è concepita assolutamente come semplice ESTENSIONE DEL CAPITOLO PRIMO dell'altro testo.

5.1.1 "THINK BIG"

Il fotografo di matrimonio offre, effettivamente, un servizio rivolto al grande pubblico.

Non c'è motivo, quindi, di limitare le iniziative promozio-

nali ai ristretti confini dell'immediata vicinanza; tutta la zona geografica che è bacino di utenza per altre strutture più grandi, lo può essere anche per il fotografo.

Se esistono attrazioni o servizi in grado di richiamare persone da paesi distanti 150, 200 chilometri o più, non c'è assolutamente motivo per ritenere che le proprie prestazioni non possano essere promozionate su scala anche più vasta.

Così, ogni volta che si pone mano ad un progetto promozionale, è utile pensarlo più esteso di quanto non sarebbe spontaneo.

Questo non significa che si debbano spendere più soldi, per progetti al di sopra delle proprie portate. Semplicemente, è utile "bluffare" un pochino, con iniziative che esprimano le potenzialità di crescita future, e non solo quelle passate.

Se, ad esempio, si organizza una mostra, non c'è motivo per limitarsi alla sola edizione locale, contattando l'Assessorato della propria cittadina. Qualche telefonata e qualche contatto in più può essere speso per contattare la Provincia, o un'organizzazione diffusa capillarmente (Amnesty International, Il ministero della Sanità, od una multinazionale, o la catena di grandi magazzini, eccetera).

5.1.2 FIERE E CENTRI COMMERCIALI

Un'occasione assolutamente da non lasciarsi scappare per la promozione sono i centri di grande distribuzione, negli ultimi anni sempre più numerosi e determinanti nella "vita di acquisti" delle persone.

E' decisamente proficuo cercare di stabilire contatti con le direzioni di questi centri commerciali per studiare formu-

le di collaborazione che consentano di essere visibili alle persone di passaggio con iniziative concentrate in alcuni brevi periodi dell'anno (ad esempio, il mese di dicembre) od anche semplicemente per una serie di sabati e domeniche, nell'arco di un paio di mesi.

Si può allestire semplicemente una mostra, od un banco informazioni, anche se l'ideale sarebbe ideare qualche iniziativa che consenta di fare "animazione" del Centro commerciale, garantendo al Centro stesso una maggiore affluenza di pubblico.

Ad esempio, si potrebbe allestire, oltre alla mostra ed il banco ove sia possibile prenotare il servizio fotografico, anche un "set" di ripresa per ritratti, che vengano realizzati su pellicola Polaroid - gratuitamente. Il gestore del Centro potrebbe essere convinto a concedere la concessione temporanea anche in "cambio servizio", senza pagare nulla per lo spazio occupato, se si potesse garantire una buona promozione preventiva dell'iniziativa, in maniera da attirare più persone al Centro. Inoltre, anche semplicemente il fatto di trovare al Centro Commerciale iniziative di animazione rende più "simpatica" l'idea di recarsi lì per fare acquisti, creando una sorta di fidelizzazione nella clientela. Questi aspetti vanno sottolineati e ben spesi nella fase di trattativa, per ridurre al minimo od azzerare i costi di noleggio.

5.1.3 "IL 13 SETTEMBRE TI SPOSI COL TUO AMORE!"

La maggior parte dei matrimoni, purtroppo, si concentra nel mese di settembre ed in alcuni mesi primaverili, che variano da regione a regione (ad esempio, il mese di

maggio - dedicato alla Madonna - in alcune regioni è periodo di "morta", mentre in altre rappresenta un "boom" come il classico settembre).

Una maniera efficace per attirare l'attenzione dei futuri sposi è quella di concentrare lo sforzo promozionale in periodi volutamente anticipati rispetto ai mesi "boom": gennaio-febbraio per il periodo di punta estivo, e circa giugno per il periodo di settembre.

Si può arrivare a fare un'affissione ed una distribuzione di volantini con un messaggio promozionale che - in cinque o sei varianti - riporti la data ipotetica delle nozze nei giorni di sabato del mese fatidico (ad esempio, quattro differenti manifesti con le date del 6, 13, 20, e 27 settembre, se queste fossero i sabati del mese di settembre prossimo venturo).

Chi si sposa in quel periodo sarà comunque attratto dal concetto in sé, ed i molti che hanno in progetto di sposarsi in quel particolare giorno resteranno particolarmente attratti dal vedere proprio la data delle loro future nozze riportata nel titolo.

5.1.4 VENDERE IL LUOGO

Anche se un po' discutibile sul piano strettamente religioso (alcuni preti vi correranno dietro) è possibile organizzare una sorta di servizio di vendita di "location" del matrimonio.

Nei mesi di morta (ad esempio, novembre, Quaresima) è possibile dedicare del tempo alla ricerca, in un raggio di 100 - 150 chilometri, di zone particolarmente suggestive, con ambienti, chiese, parchi, ville, panorami e locali effettivamente interessanti.

In queste "location" si realizzeranno delle fotografie di pro-

va e ricerca personale (o, al limite, anche dei veri servizi fotografici matrimoniali) in maniera da potere poi proporre agli sposi il servizio fotografico “confezionato” proprio su misura su quel posto.

In sostanza, alla coppia di futuri sposi si può mostrare come potrebbe essere il loro album di nozze suggerendo anche una serie di eventuali località - facilmente raggiungibili e per le quali si hanno già tutte le informazioni - che potrebbero fare da degna cornice.

Il servizio non va fatto pagare: per gli sposi deve essere una facilitazione gratuita che invogli ad acquistare il servizio fotografico presso il proprio studio (anche se, si sa... la qualità superiore può costare qualche lira in più. Ma capita, è il ricordo per tutta la vita!).

Al limite, il fotografo potrà arrotondare i compensi se stipulerà un accordo di procacciamento di affari con i gestori dei locali coinvolti nelle locationi ove si porterà qualche matrimonio di “importazione”.

5.1.5 IL BOLLETTINO PARROCCHIALE PROFESSIONALE

Un modo per differenziare l'attività con un'iniziativa ad alto ritorno promozionale è quello di offrire la realizzazione gratuita di un libriccino informativo parrocchiale, o di zona.

Alcune parrocchie realizzano un loro bollettino parrocchiale in forma di rivistina che, in modo molto miope, viene distribuito in abbonamento, a pagamento.

In questo modo, il periodico giunge nelle poche case dei praticanti più strettamente osservanti e clericali, e nelle congregazioni religiose, e nulla più. Ha quindi un'efficacia pastorale molto poco incisiva.

Altre parrocchie diffondono le loro iniziative, ed i programmi per mezzo di un semplice ciclostilato, ovviamente in libera distribuzione all'uscita dalla chiesa. Questo foglietto viene preso da tutti i fedeli, ma gli si dedica un'attenzione minima, per la veste grafica non certo accattivante e per la specificità delle poche informazioni contenute.

Di fatto, la maggioranza delle persone che prende questo foglio lo butta via appena a casa, o lo lascia per anni nelle tasche del cappotto a trasformarsi in palline di pelucchi.

Lo studio fotografico un po' strutturato e lungimirante potrebbe organizzarsi anche come studio grafico, in grado di assemblare, con competenza professionale, una rivistina ben fatta per la parrocchia o per la Diocesi, ovviamente utilizzando i testi forniti dal clero e seguendone le indicazioni in termini di impostazione di base.

La rivistina, confezionata con cura, potrebbe aggiungere ai testi "pastorali" anche delle informazioni che possono essere raccolte ed elaborate dal fotografo-grafico-editore: orari delle funzioni, centri di assistenza, gruppi di volontariato, indirizzi utili, congregazioni laiche e religiose, attività umanitarie, eccetera.

La rivista andrebbe poi proposta in diffusione gratuita a tutta la popolazione... di buona volontà.

Il denaro per la realizzazione non verrà richiesto ai parroci od ai decani, che spesso destinano più volentieri le liquidità ad altri scopi, nè ai lettori della rivista, che - se dovessero essere paganti - si ridurrebbero a poche suorine.

La sovvenzione verrebbe dalle pagine pubblicitarie, concesse a prezzi concorrenziali, che i fornitori di servizi possono acquistare: negozi, mobilifici, ristoranti, strutture del luogo.

Per il fotografo-grafico-editore, la rivista si traduce in un mezzo promozionale diretto e utilizzabile a piacimento. A volte, il solo ritorno pubblicitario per il fotografo è suffi-

ciente a giustificare l'operazione, anche in assenza (o quasi) di proventi pubblicitari.

5.1.6 RIPESCARRE LE CLASSI DI SCUOLA

Contattando le segreterie delle scuole medie superiori ed inferiori, è possibile (non sempre, ma sovente) avere l'elenco degli ex allievi.

Questo genere di informazione è particolarmente utile per organizzare "rimpatriate" fotografiche, come ad esempio una foto di gruppo della classe affiancata a quella del tempo che fu.

Con occasioni di contatto di questo genere, è possibile proporsi collettivamente come fotografo alle persone quando si avvicinano ad avere l'età da marito.

5.1.7 UN QUESTIONARIO

A servizio matrimoniale consegnato, è decisamente utile chiedere agli sposi - se lo desiderano - di compilare un questionario, sul quale potranno indicare il grado di soddisfazione per quanto offerto, esprimendo soddisfazione o meno per i diversi aspetti di realizzazione del servizio.

Le idee e le critiche che emergono in questo modo consentono di migliorare costantemente non soltanto sul fronte della tecnica, ma anche su quello del rapporto con gli sposi, offrendo inoltre un'immagine dinamica dello studio.

5.1.8 TESSERA DI SCONTO E FIDELIZZAZIONE

Un metodo efficace per fidelizzare i clienti (ed anche per

reperirne di nuovi) è quello di stipulare degli accordi di convenzioni con una decina o ventina di negozianti od altri fornitori di servizi utili, tale che presso ciascuno di questi fornitori si ottenga uno sconto particolare.

Autotassandosi, i dieci o venti aderenti potranno realizzare delle belle tessere-sconto, magari formato carta di credito, e personalizzandola col nome del titolare.

Otterrà questa tessera, col diritto allo sconto presso diversi negozianti, o il cliente che avrà realizzato il servizio matrimoniale, o chi avrà raggiunto un certo valore di fatturato, o semplicemente chi avrà risposto ad una specifica operazione promozionale che proponga la tessera-sconto.

5.2 PROMOZIONE DIRETTA: INCREMENTARE CLIENTELA

5.2.1 PUBBLICITA' PER POSTA

La spedizione per corrispondenza di stampati promozionali è un mezzo pubblicitario estremamente flessibile e dotato di molte oggettive qualità, anche se solo falsamente economico.

I vantaggi oggettivi del mailing sono:

a) Una eccellente elasticità nelle varianti.

A differenza di alcuni altri mezzi, per i quali l'investimento viene effettuato in un colpo solo, nel mailing è possibile frazionare gli invii sulla base dell'efficacia che ciascuna variante manifesta, "aggiustando il tiro" di volta in volta.

Così, è possibile diversificare le spedizioni in diversi tronconi, e valutare quale di esse funzioni al meglio.

b) Costi e loro buona dosabilità.

Come si è accennato, il mailing è solo falsamente economico. Consente di spendere piccole cifre per volta, questo sì, ma data la scarsa risposta che solitamente deriva da questo genere di promozione, il costo effettivo per ogni contatto utile, ed a maggior ragione il costo per ogni nuovo cliente, non è dei più bassi.

La normale risposta di un mailing, infatti, varia dal DUE AL CINQUE PER MILLE, il che significa che, su mille lettere spedite, il fatto che rispondano da due a cinque clienti rappresenta la assoluta normalità.

c) Buona selettività.

A differenza di altri mezzi promozionali, il mailing raggiunge chi realmente si desidera contattare, senza disperdersi.

Per sfruttare a fondo questo vantaggio occorre in qualche modo cercare di ridurre al minimo quello che, per contraltare, rappresenta il peggior difetto del sistema: il fatto, cioè, che buona parte degli invii venga direttamente cestinata, senza essere fatta oggetto di nulla più che un'occhiata distratta.

Il problema non è completamente eliminabile. Sommersi da una valanga di carta stampata senza importanza, i destinatari si difendono come possono: gettandola.

Seguono con più frequenza questa sorte quegli invii per i quali non si sia curato un minimo di personalizzazione. Piuttosto che uno stampato asettico è preferibile una lettera dattiloscritta, eventualmente accompagnata dallo stampato.

* Come impostare il testo di accompagnamento

Il punto realmente fondamentale è l'impostazione del te-

sto ideandolo dal punto di vista del cliente (“Come possiamo esservi utili per risolvere alcuni dei vostri problemi e farvi lavorare meglio”), e non come celebrazione delle proprie capacità (“Siamo uno studio dalla profonda esperienza, dotati di attrezzature eccellenti e moderne”).

Inoltre, una struttura basilare e collaudatissima del testo è quella che si snoda su quattro fasi portanti:

1) Innanzitutto, richiamare l’ATTENZIONE, con un titolo od un occhiello che contenga già, riassunti, i concetti principali.

2) Secondariamente, va suscitato l’INTERESSE, facendo capire che esistono alcune situazioni del loro lavoro che potrebbero essere migliorate, od alcuni passi che potrebbero incrementare la produttività e quindi i guadagni, o che l’immagine aziendale potrebbe essere resa più efficace, più concorrenziale, più aggressiva.

3) Occorre poi suscitare DESIDERIO di servirsi dei servizi offerti nel messaggio. Dato che lo studio fotografico può offrire gli strumenti per guadagnare di più, per lavorare meglio oppure per conservare per sempre il ricordo vivo e frizzante del giorno più importante della propria vita, occorre spendere una frase o due per sollecitare l’interesse a far propri tali vantaggi.

4) Infine, si deve spingere all’AZIONE: suggerire di telefonare, di rispedire la cartolina acclusa, di chiedere un preventivo; insomma, lanciare al lettore l’esplicita indicazione all’azione concreta.

La lettera deve riportare in PIU’ PUNTI l’indirizzo ed il telefono dello studio, in modo che sia semplice trovare il recapito; se il testo della lettera è un poco lungo, spesso è utile ripetere i concetti chiave in diversi punti, dato che solitamente la lettera non verrà letta per intero, ma solo a stralci.

5.2.1.1 SPEDIZIONI RIPETUTE

Nel realizzare delle operazioni di mailing, occorre mettere sempre in conto delle spedizioni multiple agli stessi destinatari.

Quando si effettua un invio per corrispondenza, gran parte dei messaggi viene letta con scarsa attenzione, o non viene letta per nulla; di quelli residui, molti sono giunti a persone, ma che in quel momento non hanno bisogno; per questo motivo, quasi sempre il messaggio viene cestinato. Solo una piccolissima frazione degli invii produce un effetto, perché viene letta, raggiunge persone interessate e le contatta in un momento in cui hanno effettivamente bisogno di un fotografo.

Il fatto che un potenziale cliente non abbia risposto ad un singolo invio, quindi, non necessariamente significa il mancato interesse ai servizi offerti; per certo, significa unicamente che in quel momento il servizio non interessava.

5.2.2 VOLANTINI PER STRADA

Si tratta di un sistema promozionale molto economico ma con evidenti limiti di impiego.

Sono sostanzialmente due i campi fotografici per i quali è possibile l'impiego del volantinaggio:

- a) Quella di nostro interesse, e cioè la fotografia per privati (matrimonio, ritrattistica e iniziative legate alla vendita o sviluppo di materiale).
- b) La fotografia commerciale e di catalogo, contattando i possibili clienti in occasione di fiere e manifestazioni di settore.

L'economicità del sistema è innegabile: i costi sono limita-

ti alla stampa dei volantini, al compenso per eventuali ragazzi e ragazze che distribuiscano gli stampati e alla tassa comunale, solitamente contenuta a poche migliaia di lire a giornata per ciascun punto di distribuzione.

Il costo-contatto (cioè il rapporto fra spesa e contatti utili con i potenziali clienti) è tuttavia molto basso, specialmente nel caso della fotografia per privati.

5.2.3 VISITE PRESSO POTENZIALI CLIENTI

Si tratta di un sistema irrinunciabile per chiunque faccia fotografia commerciale ed editoriale, ma di difficile attuazione nella fotografia di matrimonio. Si può prendere in considerazione l'ipotesi dei procacciatori di affari (vedi volume primo di matrimonio *Fotografia per Privati*).

5.2.3.1 REGALINI E GADGET

Si vedano le trattazioni specifiche del primo volume (pagine 22 e seguenti).

5.2.4 MANIFESTI

Unicamente riferita ai servizi destinati al grande pubblico, esiste anche la possibilità promozionale rappresentata dalle affissioni, sia murali che su mezzi pubblici.

La fotografia di matrimonio è la branca che in effetti beneficia maggiormente di questo genere di promozione.

L'affissione è uno dei mezzi più semplici e più rapidi per raggiungere il pubblico locale, ed è anche quella di costo relativamente inferiore, dato che un mailing su vasta scala

ha costi decisamente elevati, mentre un'operazione di volantinaggio può richiedere eccessive energie (persone che distribuiscono i volantini).

L'investimento più contenuto è quello necessario per la realizzazione di alcune "bacheche" o vetrinette murali, da sistemare non solo in vicinanza dello studio o del negozio, ma anche in tutti gli altri punti strategici della città ove sia possibile ottenere il permesso dai proprietari dell'immobile a cui si affigge la bacheca, e dall'Ufficio Tecnico del Comune.

Oltre al costo di realizzazione materiale della bacheca, i costi da affrontare sono limitati alla tassa annuale di affissione, solitamente legata alla metratura e non particolarmente elevata. In molti casi, oltre al benessere del proprietario del muro, a quello dell'Ufficio tecnico (o assessorato lavori pubblici), occorre anche il benessere dei Vigili Urbani.

In epoche adatte dell'anno (febbraio-marzo in previsione della primavera e giugno-luglio in previsione del settembre) l'affissione è da prendere in seria considerazione per l'attività del fotografo di matrimonio, preparando una strategia promozionale completa che preveda l'affissione come UNA delle operazioni preventivate. Occorre rivolgersi con un minimo di anticipo presso l'ufficio locale per le affissioni, concordando le tariffe relative alla "copertura" di alcune aree cittadine in posizione strategica. Presso molti comuni non è possibile richiedere l'affissione in zone specifiche, ma si deve accettare la distribuzione omogenea. Se questo dovesse avvenire, occorre valutare la possibilità di appoggiarsi ad altri riferimenti nevralgici (negozi di bomboniere, mobili, abiti da sposa, eccetera) per rafforzare in quei locali l'impatto dell'affissione cittadina.

Sui mezzi pubblici sono solitamente da scartare tutte le soluzioni "esterne", cioè tutti i cartelli che si affacciano sul-

la strada delle fiancate del mezzo. Normalmente, infatti, il messaggio che è possibile trasmettere in un tempo molto breve (come avviene con tali affissioni) non è particolarmente adatto alla descrizione del servizio fotografico (fanno parziale eccezione le promozioni legate alla vendita ed allo sviluppo di materiale fotografico).

Da prendere in seria considerazione, invece, le “vetrofanie”, cioè i manifestini adesivi che vengono applicati all’interno dei finestrini dei mezzi pubblici, come anche i manifesti interni alle vetture.

5.2.5 RADIO, TV E CINEMA

Piuttosto marginali i risultati ottenuti tramite questi mezzi, che devono considerarsi di eventuale appoggio ad una operazione promozionale più vasta, e mai usati come portanti.

La promozione tramite sale cinematografiche (proiezione di diapositive durante il fuori programma) ha un costo abbastanza basso; il pubblico ha leggera prevalenza maschile, e tendenzialmente giovane.

La radio ha un pubblico prevalentemente femminile e di mezza età.

Entrambi i mezzi possono essere usati in appoggio ad una più completa strategia per la promozione dei servizi matrimoniali. Sono decisamente poco efficaci per gli altri settori.

I passaggi pubblicitari televisivi hanno un rapporto costo-efficacia inaccettabile. Da prendere in considerazione solo l’ipotesi di operazioni in cambio servizio, scambiando spazi promozionali in cambio di prestazioni di direzione della fotografia o realizzazione di spot commerciali.

5.2.6 PAGINE GIALLE

Nel caso delle attività fotografiche, le inserzioni sulle Pagine Gialle sono un mezzo di “presenza”, più che promozionale.

Beneficiano effettivamente di inserzioni visibili sulle Pagine Gialle solo le attività fotografiche:

- a) Rivolte a privati.
- b) Che offrono servizi fotografici commerciali di basso costo.
- c) Che offrono lavorazioni particolari di sviluppo e stampa.
- d) Che offrono reportages di incontri, avvenimenti, cerimonie.

Sono infatti gli utenti con queste necessità a consultare gli elenchi telefonici alla ricerca di un fotografo.

Gli utilizzatori di fotografia editoriale, quelli di immagine pubblicitaria o commerciale di buon livello, di fotografia di moda o altri settori consimili non impiegano le Pagine Gialle per la ricerca dei fornitori creativi.

5.3 PUBBLICITA' PER CREARSI UN'IMMAGINE

5.3.1 FARE INIZIATIVE CULTURALI PROPRIE

Un modo eccellente per creare immagine attorno al proprio studio è quello di essere promotori di mostre ed iniziative culturali di diverso genere, che non abbiano immediato e diretto fine auto promozionale.

Organizzare un'esposizione delle proprie fotografie può avere un certo effetto promozionale, ma ha l'innegabile svantaggio di avere un “sapore” autocelebrativo che toglie mol-

ta efficacia agli sforzi compiuti.

Ancora una volta, l'ideale è concepire l'operazione non tanto nel tentativo di puntare i riflettori esclusivamente su di sé, quanto nell'utilizzare la propria luce per illuminare le esigenze dei clienti, in modo che comprendano, indirettamente, le potenzialità e la qualità dei servizi offerti.

Fuor di metafora, nel caso specifico delle operazioni culturali questo significa che l'iniziativa dovrebbe essere dedicata non tanto a mettere in mostra direttamente ed esclusivamente il lavoro del fotografo, quanto nell'usare il suo lavoro e la sua creatività per mettere un servizio culturale interessante a disposizione della cittadinanza (o di un ristretto numero di ospiti).

Così, l'esposizione di ritratti potrebbe essere abbinata ad una manifestazione di piazza nella quale viene allestito all'aperto un set fotografico completo, occasione nella quale vengono realizzati i ritratti dei personaggi della città (o dei passanti che lo richiedano).

Oppure, la fotografia di paesaggio, opera dello studio fotografico, potrebbe generare una mostra che, sulla base di cartoline e stampe d'epoca, ripercorra la storia del paese, e l'evoluzioni del centro abitato.

Ancora, i diversi personaggi caratteristici potrebbero posare "recitando se stessi", e le immagini potrebbero essere utilizzate per la realizzazione di un volume-strenna, o per la realizzazione di carte da gioco originali.

Le immagini fotografiche potrebbero essere usate per coinvolgere altri artisti del luogo, creando una sorta di mostra interattiva fra fotografia, pittura, poesia e scultura.

Oppure, è possibile organizzare una mostra permanente, nella quale espongono anche i fotoamatori, affrontando dei temi specifici ed interessanti per la città (degrado ambientale, opere di risanamento, personaggi, avvenimenti particolari, eccetera).

E' anche possibile organizzare mostre storiche, chiamando gli abitanti a cercare immagini d'epoca nei loro album di famiglia, collegando poi tali immagini con le realtà odierne.

Si possono organizzare mostre fotografiche che documentino in positivo l'operato delle maggiori imprese del luogo, creando un documento espositivo sull'operosità di tali aziende e, con questo, avendo un'eccellente motivo per contattare fattivamente gli imprenditori del luogo (ovviamente, queste immagini vanno realizzate gratuitamente, a meno che gli imprenditori non desiderino acquistarle una volta finita la mostra).

Eccetera, eccetera, eccetera.

Lo spirito, in ogni caso, è quello di porre la propria abilità al servizio degli altri. Mostrando, in questo modo, le proprie potenzialità, si trasmette un'immagine di efficienza, capacità culturale, iniziativa, creatività inventiva, ottenendo un effetto promozionale forse meno immediato, ma certamente molto più profondo ed incisivo di una banale "ruota di pavone" fatta esponendo semplicemente il proprio lavoro fotografico.

E poi, da cosa nasce cosa.

5.3.2 SE LE MOSTRE SONO DI ALTRI

Anche l'esporre in iniziative altrui ha una sua certa validità promozionale, pur se solitamente di gran lunga inferiore rispetto a quella dell'ipotesi precedente.

Come è evidente, sono le mostre di risonanza nazionale ad avere il maggiore impatto. Tuttavia, dato che i tempi di attesa per l'eventuale partecipazione a iniziative di questo tipo sono sempre molto lunghi, non ha senso - nel frattempo - limitarsi ad aspettare, senza partecipare a null'al-

tro. Anche le mostre locali o di minor importanza possono aggiungere qualcosa al prestigio del proprio curriculum vitae, se opportunamente presentate.

Eccellenti, sotto questo profilo, sono inoltre le mostre organizzate all'estero.

Per un'incredibile ma sempre vivida tendenza all'esterofilia, infatti, qualsiasi iniziativa condotta in terra straniera assume un fascino ed un'autorevolezza che in Italia non si ottengono se non con operazioni enormemente più importanti.

Nel partecipare a delle mostre curate ed organizzate da altri, gli accordi possono variare sensibilmente, in funzione dell'importanza dell'organizzazione e del fotografo.

La situazione più comune è quella del fotografo che, interpellato da altri per la realizzazione della mostra, non viene ricompensato nel vero senso del termine, ma solamente sollevato delle spese vive. Quando invece sia il fotografo a richiedere un'iniziativa sulla sua produzione, avviene il contrario: è l'autore a partecipare alle spese.

Nel caso si verifichino delle vendite di immagini a privati o a persone comunque interessate, è normale consuetudine che l'introito venga diviso con il gallerista.

Tuttavia, dato l'enorme numero di variabili che possono incorrere, non è possibile indicare una linea di comportamento sempre valida; è la valutazione della casistica di ogni situazione che determina l'eventualità e l'entità dei compensi a favore dell'una o dell'altra parte.

5.3.3 PAGINE PUBBLICITARIE SU ANNUARI

La pubblicazione di una o più pagine sugli annuari (o periodici) specializzati, che fungono da "galleria" di lavori di

vari professionisti, solitamente non si ripaga come se si trattasse di un'inserzione commerciale. E' cioè frequente che non sia valutabile un concreto e certo ritorno dall'investimento, nel senso che a fronte della spesa di qualche milione, non necessariamente si derivano dei nuovi clienti realmente interessanti. Nella maggior parte dei casi, inserzioni di questo genere procurano piccoli clienti, con piccole commesse di lavoro.

Tuttavia, tali presenze sugli annuari hanno un loro ben preciso motivo d'essere in relazione a quella strategia di "presenza" che si è visto di particolare utilità come "conferma" delle scelte del cliente.

Il calcolo del ritorno, quindi, non può essere condotto basandosi unicamente sulla monetizzazione della risposta; si è dinnanzi ad un investimento eminentemente istituzionale.

In tal senso, tuttavia, è bene che i propri sforzi promozionali non vengano mai concentrati SOLO su inserzioni di questo genere; le pagine sugli annuari devono essere previste in una strategia completa, ma solo per affiancare altre operazioni più dirette, oppure per consolidare un'immagine già affermata.

L'investimento diviene ad altissimo rischio se le inserzioni di questo genere sono acquistate da uno studio non ancora particolarmente affermato, e che punti tutti i suoi sforzi promozionali su questo canale specifico.

5.3.4 TESTI ED OPERE FOTOGRAFICHE

Le collaborazioni editoriali, si sa, rappresentano sempre un buon mezzo promozionale, anche se spesso viene sopravvalutato.

Molto meno complesse da attivare e, soprattutto, decisa-

mente più durevoli, sono invece le collaborazioni alla realizzazione di volumi fotografici, che possono rappresentare un'indiretta carta promozionale.

Oltre ai normali contatti con le poche grandi case editrici che realizzano volumi di qualità, e con le quali le possibilità di collaborazione sono abbastanza remote (per via della scarsità del mercato e dell'abbondanza di offerta), resta aperta la strada della realizzazione di monografie e volumi con case editrici minori o, addirittura, realizzati in proprio.

Non sono solamente le banche a poter realizzare volumi fotografici da impiegare come regali natalizi per la migliore clientela.

La proposta può essere fatta a qualsiasi impresa di dimensioni medie, che potrebbe curare la preparazione di testi monografici curiosi, piacevoli ed in parte promozionali.

Così, ad esempio, una serie di alberghi potrebbe accordarsi per la condivisione delle spese (magari acquistando ciascuno una o più pagine pubblicitarie) per la realizzazione di una bella guida fotografica del luogo, da regalare (o vendere) agli ospiti degli alberghi convenzionati.

E' sempre preferibile proporre dei progetti "chiavi in mano", portando già una gran parte delle riprese realizzate, una bozza di impaginazione, ed una stima precisa dei costi per concludere l'operazione. Va evitata la semplice proposta "sulla carta", con ancora tutto da realizzare; il rischio, in questo caso, è duplice: è possibile che il potenziale acquirente tema che l'operazione sia troppo macchinosa o costosa, se ancora non è stato realizzato nulla. Oppure, se il progetto è in fase ancora troppo nascente, è maggiore il rischio che venga rubata l'idea senza avviare una collaborazione; questo rischio è ineliminabile, ma viene ridotto se si presenta un progetto già in fase avanzata di realizzazione, dato che un rifiuto metterebbe il fotografo nella con-

dizione di proporre l'operazione ad altri concorrenti, che la realizzerebbero certamente più rapidamente di quanto non potrebbe fare chi vi mettesse mano partendo da zero.

Infine, si tenga presente che lo stesso fotografo potrebbe produrre e realizzare i suoi libri, editandoli in proprio, senza necessariamente dipendere da un editore esterno.

Oltre al tipo di iniziativa accennato in precedenza, a volte nascono buone idee semplicemente valutando in chiave critica la propria produzione fotografica, accumulatasi nel corso di anni ed anni di attività (ad esempio, l'evoluzione della moda della bigiotteria o della calzatura negli ultimi vent'anni).

5.3.5 DEPLIANTS DIVERSI DAL SOLITO

Si è visto quali caratteristiche - positive e negative - presenti il mailing.

Una variante dello stesso tipo di operazione, ma concepito in chiave di promozione istituzionale piuttosto che commerciale, è l'invio di stampati che siano originali, divertenti, curiosi.

Con simili invii si cerca unicamente di attirare l'attenzione dei clienti già propri, in maniera da mantenere vivo il ricordo dello studio e della sua creatività.

Per questo tipo di invio non esistono ricette sicure. Si tratta di dare le ali alla propria vena inventiva, tenendo presente che lo scopo è quello di colpire la fantasia in maniera piacevole.

Non sono particolarmente adatti, quindi, i semplici invii di proprie immagini fotografiche, anche se creative: si tratta di spunti troppo legati al lavoro.

Piuttosto, si invia un fumetto con personaggi simpatici (di-

segnati da un professionista!) che augurino una buona giornata, una banconota di piccolissimo taglio con una dedica od un saluto, oppure una composizione di origami, dei quadrifogli seccati in un libro, delle immagini fotografiche ritoccate simpaticamente, o altre cose che rompano la monotonia degli invii.

5.3.6 LIBRI UTILI AL CLIENTE

Il concetto è molto semplice.

Oltre a spendere dei milioni per dei ricchi stampati che illustrino quanto sia valida l'attività dello studio, può essere altrettanto (se non maggiormente) produttivo spendere cifre simili per realizzare qualcosa che sia utile al cliente e che, incidentalmente, spieghi o lasci intendere come lo studio fotografico potrebbe essere anch'esso di utilità.

Un esempio specifico è quello della realizzazione di un opuscolo che spieghi ai futuri sposi come organizzare la festa ed il ricevimento, o cosa fare per rispettare l'etichetta o per prepararsi al gran giorno. Ovviamente, fra gli altri consigli sarà indicato qualcosa anche per le fotografie, e l'opuscolo sarà illustrato con immagini dello studio "sponsor".

Oppure, un semplice volumetto che riporti tutte le tariffe postali e qualche interessante estratto del regolamento PT; o, ancora, una guida alle passeggiate del posto, o alle migliori taverne ed enoteche.

In sostanza, realizzare degli opuscoli gratuiti che, oltre ad illustrare con discrezione l'attività dello studio, offrano qualcosa di utile, che invogli il potenziale cliente a conservare lo stampato, e non a gettarlo nel primo cestino che gli capita a tiro.

5.3.7 LA PRODUZIONE CREATIVA

Anche se i mezzi promozionali possono supportare validamente la costruzione di un'immagine efficace dello studio, tutto deve essere subordinato all'esistenza di un prodotto fotografico effettivamente migliore rispetto a quello medio. L'unico modo per uscire dal grigiore della normalità è quello di dedicarsi attivamente alla produzione creativa. Si fa necessario rimando a tutti i primi capitoli del volume *Creatività e Promozione*.

ASPETTI LEGALI:
CASISTICA
NELLA FOTO
DI MATRIMONIO

Come già accennato in diversi punti del volume, le pagine di questo testo sono UN'ESTENSIONE della monografia di base, la cui lettura è necessaria per una visione globale dei problemi toccati.

Nel caso dei risvolti legali, il capitolo sesto del primo volume riporta tutti gli elementi di base.

Con un approccio meno "asettico" queste pagine riportano una casistica concreta, di situazioni realmente verificatesi, relative alla conduzione dell'attività come fotografo di matrimonio.

6 - CASISTICA VARIA NELLA FOTOGRAFIA DI MATRIMONIO

6.1 ALBUM NON RITIRATO

"Ho realizzato, ormai quattro anni addietro, un servizio fotografico matrimoniale per degli sposi, che mi hanno a suo tempo versato un piccolo acconto in contanti.

Purtroppo, da allora l'album non è più stato ritirato, nè ovviamente mi è stato pagato il debito rimanente, che era ancora la maggior parte del costo complessivo.

Vorrei sapere cosa potrei fare per recuperare i miei soldi".

Procedendo con ordine.

Per avere la sicurezza (relativa, ma comunque ragionevole) di vedere onorato il debito, occorre che il diritto al pagamento sia relativo ad un debito maturato e certo.

Il debito maturato è quello che, evidentemente, è già dovuto: un servizio già effettuato e consegnato, un lavoro già compiuto, e la relativa fattura non saldata.

Per debito certo intendiamo un qualcosa che nella sua esistenza e nel suo ammontare sia sicuro; in pratica, che il cliente abbia in qualche modo ammesso per iscritto di dovere quei soldi, e che l'ammontare sia chiaramente specificato.

Se sia l'ammontare del debito che la commessa di lavoro sono stati indicati solo verbalmente, il problema è un poco spinoso.

Si sono verificati numerosissimi casi in cui la coppia di sposi, dopo avere commissionato a voce il lavoro, non lo ha più ritirato, semplicemente negando di avere commissionato il lavoro, o di averlo commissionato di quel valore ed importo.

Ora, se il fotografo non può in qualche modo dimostrare la sua buona fede, nessun giudice potrà mai obbligare qualcuno al pagamento di un servizio che, in effetti, potrebbe anche essere stato realizzato dal fotografo spontaneamente, con una sorta di tentata vendita (come facevano certi fotografi di piazza).

La prima, buona regola per un professionista è quindi quella di NON accettare commesse di lavoro solo verbali, anche se accompagnate da una piccola caparra. In questo senso, è preferibile una caparra versata con assegno, che generi una traccia del versamento (che, ovviamente, va descritto con una ricevuta fiscale).

Per tornare al caso specifico indicato sopra, le vie di uscita non sono moltissime. Infatti, il non aver fatto firmare nulla alla commessa del lavoro ed il fatto che il cliente non abbia ancora ritirato l'album non danno molte armi in mano al fotografo. Comunque:

a) Innanzitutto, inviare una prima lettera raccomandata con ricevuta di ritorno, indicando una data precisa entro cui adempiere al proprio debito; la scadenza deve essere ragionevole: ad esempio, trenta giorni dalla data della rac-

comandata. Nella lettera stessa si indichi in esplicito che il cliente si intende costituito in mora.

b) In via alternativa, o successivamente al tentativo indicato al punto precedente, si invii al cliente una lettera contenente un modulo, da far ritornare sottoscritto dal cliente, che funga da cavallo di Troia per ottenere quell'ammissione di commessa di lavoro che non ci si era fatta firmare all'inizio.

Ad esempio, la lettera potrebbe contenere un modulo con il quale il cliente può chiedere che l'album gli venga consegnato a domicilio, indicando un pagamento differito e rateizzato. In questo modo, si otterrebbe un'ammissione indiretta della commissione di lavoro. La lettera potrebbe infatti indicare che <<In relazione al servizio fotografico da voi realizzato su nostra richiesta in occasione della cerimonia del xx.xx.xxxx, con la presente chiediamo che l'album relativo venga recapitato al nostro indirizzo, con consegna a cura dello studio fotografico. Il pagamento di lire xxx verrà effettuato ratealmente alle scadenze sottoindicate...>>.

c) Anche in assenza di una lettera rispedita dal cliente in tal senso, può fungere egualmente da prova la ricevuta di consegna con la quale il fotografo affida al cliente l'album in questione. In assenza della commissione di lavoro, una ricevuta firmando la quale il cliente accetta l'album relativo prendendolo in consegna, potrebbe comunque essere fatta valere come prova del debito. Il testo della ricevuta dovrebbe ricalcare quello indicato al punto b), per la parte relativa all'indicazione che si tratta di un lavoro eseguito su commissione del cliente.

In tutti i casi, cercare di rincorrere gli sposi in un secondo momento è sempre l'equivalente di chiudere il recinto quando i buoi sono scappati. Un buon modulo standard sottoscritto dal cliente alla commessa del lavoro (accompa-

gnato da una congrua caparra) è l'unico modo per proteggere i propri interessi con una certa efficacia (pur se con i limiti del nostro sistema giudiziario).

6.2 TESSERINO PROFESSIONISTI: FATTA LA LEGGE...

“Siamo un gruppo di fotografi professionisti. Nella nostra zona occorre fare un poco di tutto, e praticamente ciascuno di noi ha una buona parte del suo fatturato in fotografia di matrimonio. Abbiamo provveduto a realizzare un tesserino distribuito ai professionisti, che indica l'abilitazione a realizzare le immagini in chiesa. Ora, però, ci si presenta un problema.

Sappiamo di amatori che realizzano i servizi fotografici durante i banchetti, eludendo così il controllo fatto in chiesa.

Non esiste una legge dello Stato che impedisca questo? Cosa possiamo fare?”

Attenzione: occorre porre sul tavolo, chiaramente, i termini della questione.

a) Gli abusivi sono una piaga endemica italiana, ineliminabile solo con regole restrittive.

b) I sistemi di controllo più efficaci sono quelli posti in essere direttamente in zona, in rispetto delle leggi ma senza attendere dallo Stato interventi risolutivi in questo senso.

c) Alcuni aspetti dell'abusivismo non sono tali, e non spettano a Stato né ai professionisti la loro repressione.

Nel dettaglio:

a) Gli abusivi sono ineliminabili.

Ben sapendo di non dire cosa che suoni gradita alle orec-

chie di molti, occorre appellarsi al buon senso ed all'intelligenza della nuova classe dei professionisti. Nessuna norma restrittiva servirà a scoraggiare i veri abusivi che, per definizione, non rispettano le regole. E' inutile combattere con ulteriori regole del gioco chi ignora deliberatamente quelle già esistenti. In molti casi lo stesso Stato legifera senza tenere conto di questo: chi rispetta le regole resta sempre più penalizzato, mentre chi non le rispetta se ne infischia ampiamente anche delle nuove.

In campo di regolamentazione fotografica, un esempio è stato dato dalla restrizione alla concessione delle licenze di P.S., per l'esercizio dell'attività fotografica in forma ambulante. Infatti, per scoraggiare l'abusivismo, alcuni Questori hanno di fatto sospeso la concessione di licenze a chi non ha un attestato di formazione o praticantato, oppure quando l'indirizzo dell'attività corrisponda con quello dell'abitazione. Il risultato del gesto, pur se teoricamente positivo, è che coloro i quali vogliono iniziare in regola l'attività si vedono creare mille problemi e, a volte, non riescono ad avere l'autorizzazione; per contro, i veri abusivi non hanno certo bisogno di una licenza: lo fanno e basta.

Nessun ladro apre una posizione IVA per esercitare il suo lavoro.

Nessun vero abusivo verrà scoraggiato dalla sola introduzione di nuove norme. Basterebbe far rispettare quelle già esistenti; ma qui sta il vero problema della funzione pubblica.

b) Come diretta conseguenza del punto accennato prima, non si può aspettare dallo Stato - in tutt'altre faccende affaccendato - che eserciti uno stretto ed efficace controllo della titolarità dei fotografi di matrimonio.

Molto meglio, anche sull'esempio dei fotografi che hanno scritto in questo caso, un controllo diretto, posto in esse-

re dai gruppi dei fotografi stessi e delle autorità locali che, sensibilizzate, diano una mano.

c) La Legge - ed è una Legge giusta - impedisce che venga esercitata un'attività come fotografo, se non si è in regola con le autorizzazioni; tuttavia, non intende impedire che qualcuno realizzi ogni tanto delle riprese per degli amici.

Occorre dunque distinguere fra gli abusivi veri e propri e gli amici compiacenti. I primi diffondono la voce di una loro disponibilità, e realizzano in nero interi servizi fotografici a pagamento, anche per perfetti sconosciuti. Il punto maggiormente debole di tali personaggi è il fronte fiscale, e cioè l'evasione totale o paratotale di questi redditi. I professionisti seri dovrebbero segnalare alla Finanza tali casi, assumendosi la responsabilità delle indicazioni. Ovviamente, i professionisti seri sono coloro che non hanno nulla da rimproverarsi sullo stesso terreno, e che - concretamente - pagano compiutamente le tasse sui loro redditi, dichiarandoli come dovuto.

Esiste un'altra categoria di abusivi, diremmo involontari. Sono coloro che, a fronte di un compenso modesto, accontentano sporadicamente qualche parente ed amico. Queste persone, se rilasciano regolare ricevuta fiscale per i compensi percepiti a fronte di prestazione occasionale, sono sostanzialmente in regola: non esercitano un'attività di impresa, e pagano le tasse su quel poco che guadagnano.

6.3 CONTRATTO CON GLI SPOSI, MA A DANNO DEL FOTOGRAFO

“Ho fatto firmare agli sposi un contratto per la realizzazione del loro servizio di matrimonio, per ripararmi da eventuali cambia-

menti di idea e relativo danno. Di solito, lo faccio sempre. Questa volta, però, è successo l'imprevisto: mi sono rotto una mano ed ora non sono più in grado di realizzare il servizio. Cosa può succedermi? Possono avanzare delle pretese?"

Nel caso specifico, il fotografo può stare tranquillo. Si tratta, è vero, di una rescissione del contratto stipulato, ma è anche vero che ciò non avviene per la non volontà di portare a termine il servizio, quanto per la relativa impossibilità. In sostanza, si dice che il fotografo recede dal contratto per "giusta causa", come previsto dall'articolo 2228 e dall'articolo 2237 del codice civile. Concretamente, il primo articolo citato riconosce che, "se l'esecuzione dell'opera diventa impossibile per causa non imputabile ad alcuna delle parti, il prestatore d'opera ha diritto ad un compenso per il lavoro svolto in relazione all'utilità della parte d'opera compiuta". In sostanza, si dice che non solo è possibile che il lavoro non venga eseguito ma anche che, se il fotografo avesse già realizzato una sola parte del lavoro, avrebbe comunque diritto ad una parte di compenso, proporzionata a quanto offerto al suo cliente.

Credibilmente, il fotografo non ha realizzato nulla di utilizzabile, ed il problema non si pone.

Il secondo articolo citato, il 2237, ci avvisa che: "Il prestatore d'opera può recedere dal contratto per giusta causa. In tal caso egli ha diritto al rimborso delle spese fatte ed al compenso per l'opera svolta, da determinarsi con riguardo all'utile che ne sia derivato al cliente. Il recesso del prestatore d'opera deve essere esercitato in modo da evitare pregiudizio al cliente". In termini concreti, questo articolo sancisce la possibilità di ritiro per un caso di forza maggiore o comunque di rilevante ed oggettiva importanza, ricordando però che il fotografo deve fare in modo che

il cliente non venga a patire dei danni. In pratica, avrà fatto tutto il suo dovere quel fotografo che, trovandosi in un caso simile a quello del caso citati, abbia provveduto non solo ad avvisare gli sposi (meglio con un telegramma: vale come prova scritta), ma si sia dato anche da fare per trovare un collega disponibile a “coprire” il servizio per lui non realizzabile.

Questo discorso ne apre, in diretta conseguenza, un altro, di portata molto ampia: conviene stipulare un contratto o, meglio, una lettera di incarico firmata dagli sposi che commissionano il lavoro? Ed in quali termini?

In termini generali, senza dubbio si può valutare come decisamente conveniente il fissare nero su bianco alcuni punti fermi nel rapporto fra sposi e fotografo.

Per brevi cenni, vediamo di toccare alcuni degli aspetti salienti.

Il fotografo può richiedere, all'atto della prenotazione, di farsi versare una cifra d'acconto sul servizio, che sia elemento di impegno da parte degli sposi, per scoraggiarne il recesso. Se questa cifra viene versata a titolo di “caparra confirmatoria”, il fotografo ha diritto a trattenerne l'intero importo in caso di rinuncia da parte degli sposi. Questo sistema, se da un lato garantisce il fotografo, dall'altro rischia di rivelarsi un'arma a doppio taglio, dato che la legge prevede che la caparra confirmatoria debba essere restituita, in aggiunta ad una cifra eguale (in pratica, il doppio della caparra), se a rinunciare all'esecuzione del lavoro è il fotografo stesso, e non gli sposi.

Trovarsi a dovere pagare una penale nel caso in cui sia anche impossibile eseguire il lavoro è uno scotto notevole, che non tutti sono disposti ad accettare.

Una soluzione intermedia per evitare questo rischio, responsabilizzando comunque il cliente, è quello di prevedere

re una lettera di incarico che descriva l'importo richiesto non come caparra, ma come anticipo sulle spese per la realizzazione dell'opera creativa, descrivendo l'insieme del lavoro come prestazione d'opera intellettuale, dato l'apporto artistico del fotografo. In questo modo, la cifra versata si intende come anticipazione delle spese (ad esempio, a nominale copertura dell'acquisto dell'album o del materiale sensibile). A concedere questa possibilità è lo stesso codice civile, laddove, all'articolo 2234, indica che "Il cliente, salvo diversa pattuizione, deve anticipare al prestatore d'opera le spese occorrenti al compimento dell'opera e corrispondere, secondo gli usi, gli acconti sul compenso".

Se il lavoro non potesse essere eseguito, il fotografo potrà decidere se restituire la cifra (se non ancora destinata all'acquisto) o consegnare al cliente il materiale acquistato con tale anticipazione. Si evita, comunque, il meccanismo proprio della caparra confirmatoria, con l'obbligo alla restituzione del doppio.

Un altro aspetto interessante del contrattino fatto firmare agli sposi è la possibilità di provare l'esistenza di un debito, ed il suo preciso ammontare; se il cliente tardasse a pagare, con questo contratto in mano sarà molto più semplice ottenere, eventualmente, un decreto ingiuntivo di pagamento. Altro elemento collaterale, e sempre a favore del fotografo: se il cliente si trovasse a richiedere una quantità di materiale superiore a quella pattuita, in assenza di un'indicazione di quanto andava consegnato ci si trova dinnanzi ad un imbarazzante problema; con un minimo cenno contrattuale, invece, qualsiasi richiesta aggiuntiva fa scattare, automaticamente, il diritto ad aumentare il costo complessivo del servizio, in proporzione alla maggior quantità di immagini richieste.

Ancora: sul contratto si può specificare, per miglior informazione e conoscenza del cliente, il fatto che i negativi re-

stano di proprietà del fotografo, oppure l'eventuale costo aggiuntivo (limitato) che dovrebbe essere corrisposto per la cessione di tutti i negativi. Ed ancora, è possibile ipotizzare diverse forme di pagamento, indicando da contratto le modalità per accedere ad una dilazione e, di conseguenza, per invogliare il cliente ad impegnarsi per un servizio magari un poco più dispendioso.

In ultimo, ma non perché meno importante: il vero professionista non cerca solo di cautelare sé stesso con clausole e codicilli che lo mettano al riparo, ma si premura anche di garantire a sua volta al cliente il rispetto degli impegni presi. Una lettera di incarico firmata dagli sposi ma anche dal fotografo può contenere delle note a protezione degli interessi del cliente stesso, con una dimostrazione di professionalità e di serietà di cui, senza dubbio, il settore fotografico ha bisogno. E che, a lungo andare, si dimostra conveniente e vincente per la stessa attività.

6.4 RICHIESTA DI RIDUZIONE DELL'ALBUM

“Vorrei sapere come risolvere questo problema, che mi ha tolto la serenità. Ho sempre lavorato con coscienza e precisione nel fare foto di matrimoni, ma adesso proprio non so che cosa fare per fare capire a questi clienti che non è possibile comportarsi così. Tempo addietro due sposi mi commissionarono, firmando una lettera di commissione, un servizio fotografico di cento stampe 20X25, su album in pelle. Dopo avere fatto un servizio matrimoniale di circa duecento scatti, come faccio di solito, gli sposi sono venuti per scegliere le fotografie e, con la scusa che non gli andavano bene (sono fatte benissimo), ne hanno scelte centoquaranta, e vogliono che faccia l'album con quelle.

Io l'album l'ho già realizzato con le cento degli accordi, e non in-

tendo dargliene di più. Così, non ho consegnato a loro niente, e non lo farò proprio. Questi sposi hanno detto che metteranno la cosa nelle mani di un avvocato, ed io non so bene come fare, anche se so di avere ragione.”.

Sono diversi gli aspetti che vanno considerati in questa situazione: da un lato, il fotografo si è impegnato alla realizzazione ed alla consegna del materiale, così come si sono impegnati gli sposi a ritirarlo. Dall'altro, è anche vero che l'accordo ed il prezzo erano stati pattuiti per un tipo di prodotto ben identificato, e che ora i clienti chiedono oggettivamente di più.

Così, mentre è assolutamente sconsigliabile che ci si ostini a non voler consegnare le immagini (si tratterebbe di inadempienza contrattuale da parte sua, e si metterebbe automaticamente dalla parte del torto), d'altro canto non è certamente possibile che il cliente abbia allo stesso prezzo un numero tanto superiore di stampe. Dunque, le vie di uscita sono due:

a) Si consegnano cento foto, come da accordi, ed il cliente paga quanto pattuito. In questo caso, consiglieremmo di farsi firmare una ricevuta dell'album, che lo descriva sommariamente, in modo da identificarlo indirettamente come il prodotto descritto nell'accordo.

b) Si realizza l'album con centoquaranta stampe, come ora richiesto dagli sposi, ma lo si consegna solo a fronte del pagamento di un compenso proporzionalmente maggiorato. In tal senso, viene in suo aiuto questa sentenza della Corte di Cassazione: “Poiché le norme sul contratto d'opera non contengono una disposizione equivalente o simile a quella dell'art.1659 C.C. in materia di appalto, il prestatore d'opera ha diritto al compenso per i lavori eseguiti in aggiunta od in variazione del preventivo anche in mancanza

di pattuizione espressa o di prova scritta, purché (i lavori) siano accettati dal committente, mentre, trattandosi di rapporto che si svolge con minori formalità, occorre un'espresa pattuizione per stabilire che il prezzo è immutabile e che eventuali varianti od aggiunte non saranno remunerate. Cassazione, 7 ottobre 1982, n.5144.

Anche in questo caso è conveniente che ci si faccia rilasciare una ricevuta alla consegna del materiale, per ritiro (e, conseguentemente, accettazione) del lavoro; al limite, è possibile che si consegnino l'album facendosi firmare la ricevuta e poi, forte della posizione legale, si pretenda il pagamento maggiorato. Reputiamo tuttavia più corretto e umanamente consigliabile l'avvertire preventivamente il cliente della cifra da pagare per il maggior lavoro eseguito.

In ogni caso, se i fatti stanno come lei ce li ha esposti, non è nè giusto nè legale che acconsenta alla richiesta del cliente così come da lui formulata.

6.5 SERVIZIO COMMISSIONATO, CONCORRENTE INFILTRATO

“E’ successo che due sposi ci hanno prenotato telefonicamente per la realizzazione del servizio fotografico delle loro nozze. Come da accordi, ci siamo presentati (fotografo ed assistente) per la realizzazione delle fotografie, ma ci siamo trovati dinnanzi ad un “amico” della sposa che, con un’Hasselblad al collo, faceva anche lui delle fotografie. La cosa ci ha indisposto, ma non abbiamo detto nulla. Dopo poco, tuttavia, ci siamo accorti che intendeva lavorare con il lampeggiatore elettronico. Il nostro studio realizza sempre tutti i servizi preparando un sistema di lampeggiatori fissi, sistemati in tutti i punti significativi della chiesa, e controllati da servocellula. Se questo “amico” avesse lavorato con il suo flash, ci avrebbe fatto partire tutto il sistema di lampi nei momen-

ti indesiderati, rendendo quasi impossibile lavorare quando sarebbero stati richiesti molti scatti, e cioè nei momenti più importanti della cerimonia.

Abbiamo finito con il discutere con questo abusivo, che non ha voluto sentire ragioni di andarsene, o comunque di non usare il lampeggiatore. Alla fine, ce ne siamo andati noi.

Ora gli sposi ci vogliono fare causa, e vorremmo sapere se corriamo rischi”.

No. Dato che si ha dalla parte dei fotografi la notevole fortuna di una prenotazione telefonica. Se ci fosse stata una conferma scritta dell'ordine, il problema avrebbe assunto ben altre tinte, dato che si sarebbe potuta configurare una vera inadempienza contrattuale. In realtà, una scappatoia ci sarebbe stata anche se ci si fosse impegnati per iscritto: si sarebbe cercato di dimostrare che l'esecuzione del lavoro era divenuta - in quelle condizioni - materialmente impossibile, il che non è distante dal vero; i lampeggiatori, specie a piena potenza, hanno dei tempi di ricarica che non è possibile ignorare. In questo modo, ci si sarebbe potuti appellare all'articolo 2228 del Codice Civile che, in caso di impossibilità "sopravvenuta" ad eseguire il lavoro, non solo prevede che il fotografo possa non eseguire il lavoro stesso, ma ne riconosce perfino il diritto al rimborso delle spese e del tempo comunque impiegato, se di qualche utilità. Come a dire, che - se fossero state realizzate tre o quattro fotografie prima di sospendere - queste immagini avrebbero dovuto essere state pagate. Nel caso citato, più semplicemente, è stato esercitato un diritto di opzione, valutando sul posto la convenienza o meno di accettare un'incarico. Avendo deciso per il non interesse, avete declinato l'invito. Nulla è dovuto a voi, nè agli sposi, che non hanno materia per intentare contro di voi alcunché.

6.6 VENDITA DEI NEGATIVI DELLA CERIMONIA

“Ho chiesto ad un mio cliente di pagare i negativi della sua cerimonia, chiedendo centomila lire di tutti i dieci rulli che erano stati realizzati. Il cliente è andato su tutte le furie.

Ho torto?”

Assolutamente no, almeno dal punto di vista legale.

Per amore di precisione, appartengono al fotografo tutti gli scatti che ritraggono il committente (per effetto di una catena abbastanza intricata). Concretamente, tutti i negativi delle immagini che ritraggono gli sposi sono di proprietà del fotografo che, ovviamente, può decidere se venderli o meno, ed a che prezzo. Il prezzo richiesto è ad ogni modo ampiamente in linea con il mercato. Per rigore, comunque, si sarebbe tenuti a riconsegnare gratuitamente quei negativi che non ritraggono gli sposi, dato che quell'effetto che lascia al fotografo i negativi vale solo se la persona ritratta è il committente stesso. Normalmente, ha poco senso tagliuzzare le strisce di negativi, per spartirsi i negativi con questo criterio. Il fotografo, quindi, decide a priori per una soluzione: o consegnare al cliente i negativi (facendoli pagare nel forfait) o decidere di tenerli presso di sé, per attirare le future ristampe. E' quest'ultima la soluzione più frequente.

Se, poi, seguire o meno la linea di principio con il cliente, rappresenta una scelta del tutto personale.

6.7 BOZZA DI COPIA COMMISSIONE

“Ho recentemente avuto qualche problema sollevatomi dagli sposi che hanno avuto da ridire per il fatto che il ser-

vizio fotografico non era stato completato da me in persona, ma da miei collaboratori.

Ora, come tutti sappiamo, a volte è impossibile non prendere un paio di servizi nella stessa giornata, nei periodi di punta.

Vorrei un modulo di contratto da fare firmare ai futuri sposi, che mi metta al sicuro da queste contestazioni”.

Due osservazioni, prima di sottoporre una bozza di modulo per questa situazione:

a) La possibilità che il professionista sia sostituito da persone di sua fiducia è prevista in esplicito dal Codice Civile, e rappresenta quindi una prassi accettabile, anche se può effettivamente infastidire alcuni. E' quindi necessario informare i clienti del possibile interscambio, innanzitutto sul piano della cortesia personale, e solo secondariamente per i risvolti legali.

Ovviamente, in ogni caso il professionista che ha acquisito il lavoro resta responsabile interamente della corretta esecuzione del servizio, anche per le porzioni alle quali non possa sovrintendere di persona.

b) Non è tuttavia vero che sia “impossibile” rinunciare a prendere più di una commissione di lavoro per la stessa giornata. Si tratta di una precisa scelta professionale: se si sceglie di svolgere la funzione del fotografo che offre una prestazione intellettuale (interpretativa) si deve rinunciare a raccogliere più servizi; se, invece, si riveste una posizione di imprenditore che in parte realizza ed in parte organizza le riprese, allora la sostituzione è cosa fattibile.

Ecco dunque un'ipotesi di bozza contrattuale da fare sottoscrivere ai futuri sposi nell'ipotesi di un servizio matrimoniale realizzato in parte dal fotografo, ed in parte dai collaboratori:

*** COMMISSIONE PER LA REALIZZAZIONE DI SERVIZIO FOTO/VIDEO DI CERIMONIA. Bozza TAU Visual.**

1) Con la presente il sottoscritto (nome del committente) conferisce allo studio fotografico (nome dello studio) il compito di realizzare un servizio di documentazione fotografica come descritto in calce alla presente commissione.

2) Il costo complessivo si intende pattuito in lire (costo) più IVA; tale prezzo si intende comprensivo della prestazione professionale per la realizzazione delle riprese e di tutte le fasi precedenti e successive atte alla produzione del servizio come concordato.

Eventuali spese di trasferta per spostamenti superiori a (tot) chilometri dalla sede dello studio fotografico verranno conteggiate forfittariamente a parte, in ragione di lire (tot) a chilometro.

La cerimonia è fissata per il giorno (data); il servizio fotografico si intende da effettuarsi dalle ore (ora inizio) alle ore (ora fine).

3) Ai sensi dell'articolo 2232 del Codice Civile, è facoltà dello studio fotografico incaricare uno o più collaboratori della realizzazione di una parte del servizio, per il miglior coordinamento delle riprese.

Il titolare dello studio sig. (nome del fotografo titolare) garantisce in ogni caso la personale realizzazione delle riprese relative alla cerimonia civile/religiosa, e si intende responsabile e garante dalla qualità dell'intero servizio.

4) Ai sensi dell'articolo 98, legge 633/41, ed in conformità alla sentenza della Corte di Cassazione n. 4096 del 28.6.1980, i negativi e gli originali prodotti si intendono di proprietà dell'autore, che si impegna a custodirli con diligenza e ad eseguire le ristampe richieste, ai normali prezzi del proprio listino.

5) Il prezzo complessivo concordato viene liquidato con le

seguenti modalità:

a) Lire (tot) pari al () % dell'importo complessivo all'atto della firma della presente commissione, a titolo di caparra confirmatoria;

b) (facoltativo) Lire (tot) all'atto dell'esecuzione delle riprese, a titolo di anticipo spese.

c) Le restanti (tot) lire, a saldo completo della prestazione, alla consegna del lavoro ultimato.

6) La consegna del lavoro ultimato avverrà entro e non oltre il termine di (tot) giorni dalla realizzazione delle riprese. Contestualmente al ritiro, verrà effettuato il pagamento a saldo del prezzo pattuito.

7) L'esposizione al pubblico di una o più immagini tratte dal servizio è subordinata all'approvazione del soggetto ritratto, concessione che si intenderà rilasciata mediante semplice apposizione, sul retro della stampa da esporre, di una firma autografa del soggetto ritratto.

8) Il cliente può recedere dall'accordo entro (60, 90 o 120) giorni, senza che il fotografo eserciti il diritto di trattenere la caparre versata che verrà restituita .

Disdette dell'incarico pervenute posteriormente al (sesantesimo, novantesimo o centoventesimo) giorno antecedente la data del servizio, ma anteriori al (trentesimo) giorno dalla data del servizio comportano l'esercizio del diritto del fotografo di trattenere la caparra versata, ai sensi dell'articolo 1385 del Codice Civile, senza altra pretesa.

Oltre tale termine (30 giorni) il committente è comunque tenuto alla corresponsione di un importo pari al (70) % della cifra pattuita, a copertura del mancato guadagno (art. 2227 CC).

9) Descrizione del servizio, per quantità e qualità delle stampe fotografiche, loro dimensioni, tipo di album, natura delle riprese ed altri aspetti accessori:

10) Per qualsiasi controversia è competente il Foro di (sede del tribunale della zona del fotografo).

Per accettazione:

Il committente: Il fotografo:

Per esplicita conoscenza ed accettazione dei punti n. 3 (collaboratori), 4 (proprietà originali), 7 (esposizione ritratti), 8 (recesso), 10 (Foro competente).

Per accettazione:

Il committente: Il fotografo:

6.8 STABILIRE I TURNI PER I SERVIZI

“Qualche tempo fa avevamo proposto un’iniziativa di coordinamento fra gli studi fotografici specializzati in matrimonio della nostra zona; eravamo riusciti a raccogliere una ventina di fotografi che offrivano servizi matrimoniali nel paese e zone limitrofe e, ritrovandoci una volta al mese con il parroco, fissavamo dei turni a rotazione nella realizzazione dei servizi, basandoci sul calendario delle cerimonie del mese successivo. Ci dividevamo così i compiti e riuscivamo a lavorare tutti. Al di fuori del turno stabilito assieme, non era consentito effettuare riprese fotografiche in chiesa, e gli stessi sacerdoti allontanavano chiunque altri si fosse presentato per fotografare.

L’operazione funzionava egregiamente; giungemmo perfino a realizzare una cassa comune fra tutti i fotografi della zona, per gestire le spese che andavano sostenute nell’interesse di tutti. Col passare del tempo, però, l’equità della distribuzione dei turni cominciò a diminuire, fino a non trovare più l’accordo e a farci dissociare dal gruppo spontaneo.

I fotografi che sono rimasti nel gruppo, però, indipendentemente dal calendario delle celebrazioni religiose si sono ritrovati fra di loro, ed hanno fissato i turni per un anno. Esclusi da quell’incontro, ci siamo visti tagliati fuori; teoricamente, non potremmo

più lavorare in chiesa per un anno, il che è inaccettabile. Cosa possiamo fare?.“

In un certo senso, siete stati colpiti dalla stessa arma che avevate contribuito ad approntare.

Tutta l'operazione - fin dal suo nascere - può essere stata o estremamente intelligente e ben congegnata, oppure una prevaricazione illegale. Se l'operazione stessa era nata in maniera corretta, probabilmente non ci saranno problemi a chiarire la posizione, ed a rientrare nel "giro". Se, invece, l'impostazione era già a priori in un certo qual senso illegale, l'illegalità è stata perpetuata ma voi siete stati messi in margine; ovviamente, avete tutto il diritto a lavorare in ogni caso, ma è molto più difficile combattere legalmente chi ignora le regole, piuttosto che accordarsi con chi si fa scrupolo di osservarle.

Restiamo sul concreto.

Innanzitutto, occorre stabilire la liceità dell'operazione dal suo nascere.

Un'operazione come quella descritta ha operato, sostanzialmente, in modo equivalente ad un'associazione: di comune accordo ha coordinato le operazioni, nell'interesse di tutti, ed ha anche gestito un fondo comune.

In ogni caso, la rotazione dei turni avrebbe dovuto essere concepita come servizio di coordinamento, e non come imposizione. Infatti, NON è possibile che l'attività del gruppo associazionistico spontaneo limiti l'attività dei non associati. Esiste la libertà di associazione, che è un diritto esercitabile tanto in senso positivo (libertà di associarsi), quanto negativo (libertà di NON associarsi). Se viene posta in essere una situazione per la quale si è costretti - o plagiati - ad appartenere ad un gruppo, si è di fronte ad un chiaro illecito, come, fra l'altro, è stato già sancito anche

dalla corte Costituzionale (sent. 69/62), in quel caso in relazione all'associazione della Federazione italiana della caccia.

Detto in altre parole, il coordinamento può essere esercitato solo per agevolare il lavoro dei professionisti, non per impedirlo.

L'unico modo per rendere corretta un'operazione di questo genere sarebbe quella di rendere facoltativa l'adesione al gruppo di coordinamento e, soprattutto, di non escludere da tale gruppo nessuno dei professionisti in regola con la legge.

Inoltre, nel vostro caso specifico vanno evidenziati due aspetti:

a) il rapporto di commissione del servizio matrimoniale sorgerà come accordo fra le due parti, il privato ed il fotografo, con gli stessi connotati della prestazione d'opera, ed è regolato dagli articoli del codice civile dal numero 2222 e seguenti.

L'accordo si basa sulla valutazione, da parte del cliente, dell'idoneità del fornitore ad offrirgli quel servizio per cui lo ha contattato. Il sistema dei turni come da voi descritto esclude che il cliente abbia la possibilità di scelta dell'operatore di cui servirsi, imponendo - di fatto - le prestazioni del fotografo che si trovi ad essere di turno nella giornata della cerimonia.

Questo modo di procedere è palesemente limitante dei diritti del cliente, e quand'anche trovasse d'accordo tutti i fotografi, risulta impugnabile in qualsiasi momento dal cliente, che può esigere che nessuno gli imponga una scelta che spetterebbe a lui.

b) Ipotizziamo, per un attimo, che tutti i clienti, opportunamente informati delle buone intenzioni dell'accordo, accettino spontaneamente di usufruire delle prestazioni del fotografo di turno. Anche in questo caso, le decisioni del

gruppo dei fotografi hanno un valore solo propositivo e vincolante solo per quei soci che esplicitamente e spontaneamente intendono aderire all'associazione.

In nessun caso le decisioni di un gruppo, sia che esso rappresenti la maggioranza o la minoranza degli operatori, può vincolare il lavoro di chi non avesse voluto aderire all'iniziativa, dato che si tratta di norme stabilite come accordo fra privati.

E' possibile accordarsi per trovare soluzioni che, di fatto, impediscano l'esercizio dell'attività a chi non ne abbia pieno titolo legale, limitando così il proliferare del fenomeno abusivismo. Tuttavia, l'appartenere ad un gruppo non rappresenta certo un titolo per escludere dalla professione tutti coloro che avessero voluto esercitare il diritto negativo di associazione, e cioè, non avessero aderito a quel gruppo pur essendo dei professionisti in regola con la legge.

Chiaramente, non è nell'interesse di nessuno giungere ai ferri corti, sia perché un buon numero di colleghi potrebbe accordarsi per trovare formule di pressione parallela nei vostri confronti, sia perché il litigio rappresenta sempre la strada più lunga, tortuosa e meno efficace per risolvere i problemi. Per questo motivo, riteniamo che la prima e forse l'unica mossa sensata da farsi sia di lavorare attivamente alla ricostruzione di un accordo fra colleghi, senza rinunciare dinnanzi alle prime difficoltà.

6.9 NORME PER LA FOTOTESSERA

Per molti fotografi professionisti, la ritrattistica personale include una quota decisamente significativa di lavori destinati agli impieghi di fototessera; in alcuni casi, il fatturato legato alla realizzazione di ritratti tessera in Polaroid rappresenta una quota davvero considerevole dei lavori per

prestazioni di servizi.

Ma quali sono le norme che regolamentano questo mercato, così diffuso ma al contempo così poco noto?

Vediamole brevemente:

Il riferimento normativo di base è dato dal regolamento di attuazione (approvato con regio Decreto 635 del 6 maggio 1940) del testo unico di Pubblica Sicurezza (Regio Decreto 773 del 18 giugno 1931).

Si occupa in esplicito delle fotografie dei documenti l'articolo 289, comma 2, nel paragrafo 28 (documenti di identità). Senza sprecare troppe parole, piuttosto laconicamente, l'articolo indica che "(...) Essa contiene la fotografia, a mezzo busto, senza cappello, del titolare".

Successive indicazioni sono giunte solo in merito ai dubbi sorti sia sulla legittimità dell'impiego di foto a colori, sia sull'utilizzo di fotografie effettuate con macchine automatiche (e quindi a sviluppo immediato).

Per quello che concerne la possibilità di utilizzo delle fotografie a colori, è stata in seguito diramata una circolare del Ministero degli Interni (n. 10.27502/12982.F (15) del 6 dicembre 1978), che autorizza in esplicito l'uso di fotografie a colori, su estensione di quanto già valutato dal Ministero degli Affari Esteri per lo stesso problema. Si raccomanda unicamente il controllo della somiglianza anche sul fronte delle caratteristiche cromatiche.

Per quello che invece concerne l'utilizzabilità di pellicole a sviluppo immediato, le perizie sulla durata nel tempo delle immagini sono state tutte soddisfacenti, e quindi l'impiego di Polaroid è considerato corretto (Ministero dei Trasporti, per le patenti di guida, con disposizione 2671/2610, serv.II, ufficio 26 del 20.02.1973; Ministero degli Affari Esteri, per i passaporti, circolare 22 del 20.11.1978).

Riassumendo, queste le indicazioni ESPLICITE sulle caratteristiche delle immagini:

- a) Foto fedele sul piano tonale o cromatico.
- b) Immagine a mezzobusto.
- c) Assenza di copricapo.
- d) Indifferentemente bianconero o colore.
- e) Indifferentemente a sviluppo immediato o tradizionale.

Altre caratteristiche IMPLICITE:

- f) Fondale bianco o grigio, comunque neutro.
- g) Dimensioni tali da consentire l'inquadratura mezzobusto nel riquadro del documento (orientativamente, dimensioni altezza del volto comprese fra i 20 ed i 35mm).
- h) Volto orientato verso la fotocamera, con busto frontale o solo leggermente ruotato.

Altra domanda ricorrente è quella relativa a chi possa eseguire i ritratti fototessera, cioè a che genere di operatore: negoziante, fotografo, cartolaio o chi altro?

L'esecuzione dei ritratti fotografici a pagamento è peculiare prerogativa delle attività fotografiche nel senso proprio del termine. Non è a tutt'oggi stata diramata nessuna altra indicazione che, in positivo, sancisca l'ammissibilità per l'esercizio di questa attività da parte di semplici commercianti od ottici.

Sappiamo tutti, comunque, che la consuetudine invalsa è quella per cui anche il semplice fotonegoziante esegue questo genere di prestazione. L'appiglio teorico per questa situazione si trova in un'affermazione possibilista che si trova ai comma 5 e 6 dell'articolo 56 del Decreto Ministeriale 375/1988, che sancisce come possano essere compresi i generi annessi a quelli principali "secondo gli usi generali e locali del commercio". L'eventuale punto debole di tale interpretazione sta nel fatto che nel caso delle fototessere non si tratta di commercio, ma di prestazione di servizi, che non hanno relazione con la disciplina commerciale.

Quindi, per essere aderenti al testo ed al senso della leg-

ge, potrebbero teoricamente eseguire fototessere solo i fotografi che abbiano ottenuto licenza all'esercizio dell'arte fotografica, come previsto dall'articolo 111 del Regio Decreto 773 del 18 giugno 1931 (licenza di PS), indipendentemente dal fatto che siano o meno anche commercianti.

In relazione a ciò, quale inquadramento dunque occorrerebbe per l'operatore che esegua fototessere?

Come accennato, la norma prevederebbe appunto la presenza della licenza come studio fotografico, ed il pagamento della relativa tassa di CCGG (attualmente lire 120.000 annue).

L'attività relativa all'esecuzione delle fototessere è quella prevista dal codice attività 74.81.1 - "Studi Fotografici". Per tale attività, la circolare interpretativa del Ministero delle Finanze ha chiarito trattarsi delle attività rientranti in questa definizione: "La produzione fotografica ai fini commerciali ed amatoriali, i ritratti fotografici quali foto tessera, anche se effettuati mediante macchine automatiche, foto scolastiche, servizi per matrimoni ed altre cerimonie; foto pubblicitarie, per pubblicazioni, per servizi di moda, a scopi di promozione immobiliare e turistica".

La realizzazione di fototessere (non necessariamente il ritratto in altre forme) configura in ogni caso attività di impresa, con conseguente obbligo di iscrizione al registro ditte CCIAA.

Per quello che concerne la possibilità di pubblicare le immagini di ritratto: ai sensi dell'articolo 96 e 97 della legge 633 del 22.4.1941, non sarebbe possibile esporre al pubblico in nessuna maniera le immagini di ritratto di persone che non siano esplicitamente consenzienti. In caso, quindi, di pubblicazioni di fototessere o ritratti di clienti che non fossero apertamente consenzienti (per iscritto), le persone ritratte possono intentare causa, per lesione del diritto all'immagine, contro il fotografo e contro il direttore

responsabile della pubblicazione - responsabile in solido - se avessero qualche motivo per opporsi alla pubblicazione della loro effigie. Oltre alla citata legge 633/41, anche il Codice Civile sancisce questo diritto delle persone ritratte.

6.10 LICENZA FOTOGRAFICA: OPPORTUNI CHIARIMENTI

Tramite l'associazione di TAU Visual un'inchiesta presso tutti i Questori d'Italia, e l'istanza al Ministero degli Interni per dei chiarimenti: ottenute le risposte.

Che il mestiere del fotografo resti terreno sconosciuto per i più è cosa evidente parlando con chiunque; gli stessi operatori del settore hanno idee molto discordi fra loro, ed è quindi comprensibile quanto disomogenee siano le opinioni di coloro che stanno all'esterno del mestiere.

Un esempio di scarsa chiarezza è la famigerata licenza di Pubblica Sicurezza, necessaria per l'esercizio dell'attività.

Due gli aspetti che colpiscono in modo particolare: da un lato, la scarsa aderenza che le disposizioni hanno con la realtà professionale attuale; dall'altro, la notevole difformità nelle applicazioni di tali norme. Poiché ciascun Questore ha il (sacrosanto) diritto di porre indicazioni e restrizioni particolari al rilascio della licenza, ne emerge che - essendo tale autorizzazione l'unico parametro richiesto per l'esercizio dell'attività - il divenire fotografo è operazione spesso radicalmente diversa di provincia in provincia.

Per cercare di illuminare i lati più oscuri della faccenda, tramite l'associazione di TAU Visual sono state effettuate due operazioni simultanee:

1) Inchiesta direttamente a tutte le Questure di Italia, per

avere direttamente dai Questori le indicazioni su alcuni parametri di concessione della licenza.

2) Presentazione di istanza al Ministero degli Interni per avere chiarimenti ufficiali su alcuni aspetti difformi su scala nazionale, in modo da avere un documento ufficiale da utilizzare nei casi di dubbio, anche nei confronti delle singole Questure.

Ottenuta risposta ad entrambe, in queste pagine riportiamo il resoconto dettagliato delle operazioni.

* Le domande alle questure

* La collaborazione da parte degli Uffici

Tramite l'inchiesta diretta alle Questure si è inteso ottenere non solo delle informazioni dirette sulle eventuali zone di disparità nell'interpretazione del Testo Unico di Pubblica Sicurezza, ma anche un'indicazione sulla disponibilità a collaborare dei singoli Uffici.

La richiesta di chiarimenti conteneva un semplice questionario pronto per la rispedizione, con affrancatura per la risposta ed indirizzo già precomposto.

Si è attesa risposta per cinque mesi.

Molte Questure non hanno risposto, senza indicare i motivi della non risposta. Altre (cinque) hanno risposto negativamente, ritenendo di non potere fornire indicazioni. In realtà, questo diniego si basa sulla interpretazione erroneamente estensiva di una circolare del Ministero degli Interni (n.442-5049 del 26.7.1977) che indicava agli organi di Polizia di non fornire informazioni (ma informazioni di Polizia!) se non agli Enti statali autorizzati. Evidentemente, le informazioni che non possono essere fornite sono quelle riguardanti le operazioni di Polizia ed i cittadini, ma non certo quelle necessarie ad espletare le pratiche; diversamente, si dovrebbe <<tirare ad indovinare>> per qualsiasi

si pratica o richiesta.

Per l'efficienza vanno segnalate innanzitutto le Questure di Aosta e di Trento; da Aosta la risposta è giunta in tempi brevi (15 giorni), preavvisata da una telefonata di scusa per il ritardo (!) ed inviata tramite fax. Da Trento si è avuto un passaggio rapidissimo di consegna da parte della Questura all'ufficio di Polizia Amministrativa della Provincia Autonoma, con telefonata di preavviso del passaggio di ufficio, indicazione del funzionario che sarebbe stato responsabile della pratica e risposta giunta in tempi brevi, pur se passando per due diversi uffici (20 giorni).

Da segnalare anche l'efficienza di Macerata: non solo la risposta è partita in tempi brevissimi, ma è anche quella che dimostra la migliore conoscenza della legge ma, soprattutto, delle effettive esigenze del mercato fotografico (conoscenza della realtà del fotoreporter, precisione nelle risposte, rilascio della licenza subordinato all'apertura di posizione IVA, il che rappresenta l'unica sensata mossa per ridurre l'abusivismo).

Buona la collaborazione anche delle Questure di Messina (11 giorni per la risposta), Macerata (12 gg.), Verona (14 gg.), Salerno ed Aosta (15 gg.), Forlì (16 gg.), Vercelli (17 gg.), Trento (20 gg.), Pescara (21 gg.), Bari (23 gg.), Pesaro, Torino, Latina (25 gg.), Novara (27 gg.). Seguono a ruota Caserta (due mesi e mezzo), Perugia (tre mesi e mezzo) e Ancona (cinque mesi).

Siena, Grosseto, Imperia, Milano e Venezia hanno risposto negativamente. Siena e Venezia, in particolare, per comunicare la non risposta ci hanno convocato presso gli uffici od hanno inviato ufficiali di Polizia.

* Le domande poste e le risposte fornite.

Pur essendo molti i punti teoricamente da discutere, per brevità sono state poste domande solo su cinque aspetti,

spesso controversi:

1) Alla richiesta della licenza, è richiesto un titolo di formazione specifico (scuola fotografica o attestato di praticantato presso altro fotografo), od è sufficiente aver adempiuto all'obbligo scolastico (scuola media inferiore)?

Risposta:

Formazione od Assistentato: 23.5%

Solo scuola dell'obbligo: 76.5%

La richiesta di formazione per il rilascio della licenza è stata di fatto indotta da quei gruppi di fotografi e da quelle associazioni locali che hanno insistito in questo senso presso i Questori, nella speranza di combattere l'abusivismo. E' credibile che la formazione sia in futuro necessaria, ma, attualmente, l'effetto della restrizione sporadica da parte dei Questori è discutibile. L'abusivo, infatti, in quanto tale non dichiara l'esistenza di un'attività, a meno che non sia masochista o particolarmente stupido: così, l'abusivo non viene toccato dalla restrizione. Invece, un professionista che intenda iniziare l'attività in età matura - regolarmente configurato e pagando i tributi - in alcune province non può farlo a meno che non vada a scuola o a fare il garzone di bottega. Il che, non essendo credibile, aumenta di fatto le false certificazioni di assistentato.

In ogni caso, la richiesta di tale documentazione da parte dei Questori è stata indicata come lecita dal Ministero (vedi più avanti).

2) E' possibile che uno stesso fotografo sia contemporaneamente titolare sia di licenza ambulante, sia di studio fotografico?

Risposta:

Sì, è possibile: 94%

No, una esclude l'altra: 6%

Un significativo commento a questo aspetto sfocia dalla risposta ottenuta all'istanza presentata al Ministero. Di fatto, la doppia licenza non ha alcun senso. Vedi più avanti.

3) Sussiste il divieto ad eseguire riprese a sorpresa (ritratti senza il preventivo consenso delle persone interessate)?

Risposta:

Esiste il divieto: 88%

Non esiste il divieto: 12%

Questa è una norma residua di una circolare emessa in tempo di guerra, e poi mai ritirata: si trattava di impedire lo spreco di pellicola e di evitare che venissero infastidite le signore per bene sulla spiaggia che, ignare, venivano ritratte accanto ad aiutanti signori (sic!). La norma non ha più un gran senso, ma i Questori, in forza dell'articolo 9 del T.U. sono liberi di mantenerla in vigore.

4) Può il fotografo ambulante indicare come sede della sua attività il suo domicilio?

Risposta:

Sì, può coincidere: 82.2%

No, deve essere indicata altra sede: 11.7%

L'ambulante non ha sede: 6.1%

Mentre sono sensate le risposte di chi indica che la sede è quella della casa, ed è arguta quella di chi osserva che l'ambulante non ha sede (il che, comunque, coincide con la sede in casa), non ha alcun costrutto quella che richiede un'altra sede diversa dall'abitazione: se l'ambulante avesse uno studio non sarebbe ambulante.

5) A vostro avviso, un fotoreporter (che quindi viaggia costantemente, spostandosi di provincia, deve richiedere la li-

cenza come ambulante?

Risposta:

Sì, deve richiederla nella sola provincia dove ha sede: 23.5%

Si, deve richiederla in tutte le province dove opera: 54.0%

No, non occorre che chiedo licenza di P.S.: 22.5%

Questo è il terreno di maggior confusione. I Questori che dimostrano di conoscere il mestiere del fotoreporter non chiedono la licenza. I più salomonici e sensati ritengono sufficiente la licenza della provincia di residenza. Gli altri, che sono la maggioranza, ritengono che occorra una licenza per ogni provincia ove si opera. Con un'agevolazione, però: vedi più avanti.

* L'ISTANZA AL MINISTERO DEGLI INTERNI

Mentre alcuni punti sono oggettivamente demandabili alla discrezione dei singoli Questori, su altri era decisamente necessario un chiarimento ufficiale.

L'associazione di TAU Visual (come CNFP) ha dunque presentato un'istanza di chiarimento e conferma al settore competente del Ministero degli Interni, che le ha risposto ufficialmente con nota del 17.12.1991, numero 559/C.20391.12975(3)1. Riportiamo a parte sia un riassunto dell'istanza presentata, sia il testo integrale della nota ufficiale di risposta. Tale documento potrà essere indicato come chiarimento ai Questori con i quali si riscontrassero difficoltà di applicazione del Testo Unico.

Questo, in breve, il commento alle risposte, e gli effetti concreti.

a) Nella normale pratica fotografica, la doppia licenza non ha motivo di esistere.

Infatti:

* Chi ha licenza di ambulante, perché sprovvisto di studio, non ha motivo di richiedere la licenza in forma fissa.

* Chi ha licenza per studio, può fotografare anche spostandosi ed uscendo dallo studio, a patto che non vada a cercare la clientela per strada.

Di conseguenza, chi ha due licenze può tranquillamente restituire quella di ambulante, e smettere di pagare la relativa tassa di concessione governativa.

b) Se si desiderasse reperire la clientela per strada (cosa che ormai non avviene più, a parte rari casi quasi tutti concentrati in riviera), è possibile avere doppia licenza, a patto di appoggiarsi ad un rappresentante per la seconda licenza.

c) Il Ministero stesso attende che si definisca l'iter formativo su base della normativa CEE, il che è una conferma di quanto già anticipato con altri testi già pubblicati.

d) In attesa di una normativa comune, i singoli Questori possono (e non devono) richiedere attestati di formazione professionale. Quindi, pur non essendo obbligatori su scala nazionale, la formazione tramite scuola fotografica o tramite assistentato è uno dei requisiti richiedibili, e rappresenta la linea di tendenza futura.

e) Quando si esercita l'attività cercando i propri clienti ambulando su più province, è obbligatoria la licenza per ciascuna di queste.

Comunque, non occorre presentare ogni volta tutta la documentazione: si dà per scontato che la documentazione prodotta per la prima fosse valida, e quindi basta presentare la prima licenza per ottenere le successive in altre province.

Questo punto si presterebbe ad un grande malinteso, dato che, lo stesso Ministero non ha colto appieno il senso della richiesta.

Il caso del fotoreporter, infatti, non è quello del fotografo ambulante. Il reporter si sposta, ma ha il recapito ed il riferimento per la sua clientela in un posto fisso (casa sua,

od il suo ufficio). Esso quindi non ha uno studio fotografico nel senso stretto, per il quale si possa chiedere licenza, ma non è nemmeno ambulante - dato che non si sposta per cercare clientela, ma solo per eseguire il lavoro. La risposta della nota del Ministero in merito al terzo punto, quindi, non è una risposta mirata in effetti alla figura del reporter, ma a quella del fotografo che - girando per l'Italia - cerchi clienti nelle persone che incontra per strada.

Chiarisce meglio la corretta posizione del reporter la risposta data al punto 1 della nota (lettera A di questo commento).

Tuttavia, per non lasciare nulla di poco definito, si sta lavorando per un ulteriore chiarimento su questo aspetto, solo indirettamente chiarito dalla nota.

Sunto dell'Istanza di chiarimento presentata da TAU Visual
CNFP

(...)

PREMESSA

Nel quadro della discrezionalità concessa alle singole Questure dall'art. 198 del Testo Unico di Pubblica Sicurezza, per quanto concerne la Licenza di P.S. per l'esercizio dell'attività fotografica si sono stratificate negli anni consuetudini di rilascio o di diniego profondamente diverse fra loro, generando delle notevoli disparità nei criteri di accesso all'esercizio dell'attività fotografica. Inoltre, la natura professionale di tale attività si è profondamente evoluta, rispetto a quella propria degli anni in cui tale normativa veniva concepita. (...)

Chiediamo dunque la conferma o meno di tali interpretazioni per ciascun punto di disomogenea applicazione e, se da Voi ritenuto del caso, la diramazione di una Vostra circolare alle Questure, per interrompere così la dannosa si-

tuazione di completa disparità nell'accesso al lavoro nel settore fotografico, limitando il diritto alla libera iniziativa economica senza che, in realtà, sussistano motivi di ordine o sicurezza pubblici.

(...)

1) In alcune Questure si rilascia licenza per esercizio dell'attività fotografica in forma fissa (studio) anche in contemporanea presenza di licenza per esercizio in forma girovaga (ambulante), intestate alla stessa persona.

Altre Questure negano il rilascio dei due generi di licenza, concedendo o l'una o l'altra, in alternativa.

Poiché nell'attuale situazione professionale l'attività dell'assoluta maggioranza dei professionisti si deve svolgere sia in studio che in esterni, e dato che sono pochi i casi in cui l'esecuzione al di fuori dello studio avviene presso il cliente committente, si chiede conferma del fatto che, su richiesta dell'interessato, possano essere concesse entrambe i tipi di licenza allo stesso operatore.

Diversamente, la maggioranza degli operatori si troverebbe a dovere operare giocoforza contro le norme.

2) In alcune Province il Questore richiede un attestato di formazione professionale (scuola di fotografia) oppure l'attestato di praticantato per un periodo, solitamente, di due anni presso uno studio fotografico già esistente e dotato di licenza.

Presso altre Questure non è richiesto nulla al di là dell'alfabetizzazione o della scuola dell'obbligo.

La richiesta di un attestato di formazione è stata introdotta da alcuni Questori che, sollecitati dalle associazioni artigiane, hanno ritenuto in questo modo di ridurre o frenare l'abusivismo.

In realtà, questa discriminante, nulla potendo contro gli abusivi e nulla garantendo in termini di raggiunta professionalità, interdice agli operatori seriamente intenzionati la

possibilità di accesso mediante un periodo di autoformazione, compatibile con molte frange professionali (ad esempio, non esistono scuole né possibilità reali di praticantato per la fotografia editoriale, di agenzia stock, di moda, di impostazione libero-professionale, e in molti altri casi).

D'altronde, la Commissione della Comunità Economica Europea sta da tempo studiando quali dovranno essere i parametri per la formazione nei settori dei mestieri; già due direttive sono state studiate in questo senso (proposte di direttiva del 26 luglio 1989 e 6 agosto 1990). E' dunque sensato uniformarci, a tempo debito, alla normativa comunitaria, evitando nel frattempo soluzioni parziali e discriminanti come quella derivata dalla richiesta, solo in alcune Province, di requisiti di formazione non omogenei e non probanti.

Questo genere di richiesta, infatti, non solo non ottiene il risultato di combattere l'abusivismo nè quello di garantire la professionalità, ma addirittura fomenta le dichiarazioni mendaci (false attestazioni di assistentato) o, spesso, genera attività che vengono avviate senza richiedere la licenza. Per combattere l'abusivismo (vero scopo iniziale della disomogenea richiesta di formazione) occorrerebbe, piuttosto, che i Questori trasmettessero i nominativi dei titolari di Licenza agli Uffici Provinciali IVA, agli Uffici Distrettuali delle Imposte Dirette ed alle sedi della Guardia di Finanza. Ad un rilascio di licenza, infatti, deve seguire una denuncia di inizio attività e, credibilmente, una conseguente produzione di reddito di impresa o di lavoro autonomo. E' la discordanza fra i due elementi (Licenza - regolarizzazione fiscale) a suggerire una probabile condizione di abusivismo, da contrastare attivamente.

Si chiede conferma relativamente alla vostra posizione su tale aspetto. (...)

3) Moltissime figure professionali portano il fotografo pro-

fessionista a dovere necessariamente lavorare su di un territorio molto più vasto della Provincia. Pur senza arrivare al caso del fotoreporter, che si sposta continuamente su tutta la Penisola, nel 90% dei casi l'attività del cosiddetto fotografo ambulante non è più assolutamente quella del fotografo di piazza, ed equivale a quella di un professionista che porta la sua competenza laddove richiesto.

Nello stato attuale delle cose, la quasi totalità della popolazione di professionisti si trova ad infrangere coscientemente ma necessariamente le disposizioni relative alla validità della licenza, essendo improponibile il rilascio della licenza da ogni provincia toccata, e men che meno la vidimazione da parte dei Comuni attraversati. Questo stato di cose espone al ridicolo la natura della licenza, come è invece bene che non sia. In questo modo, addirittura, alcuni fotografi non chiedono la licenza, reputandola non descrittiva della loro attività.

Per oviare a questo stato di cose e mantenere comunque il controllo sulla dignità della persona, basterebbe che la licenza di ambulante - di fatto un controllo sulla moralità del professionista - fosse rilasciata dal Questore della provincia di residenza, ma avesse validità sul territorio nazionale, in parziale deroga alle attuali restrizioni oramai prive di attualità e di senso, in attesa di una unificazione normativa a livello comunitario.

Alla luce di tali considerazioni chiediamo conferma del fatto che la licenza per l'esercizio ambulante dell'attività fotografica possa essere rilasciata dal Questore della provincia di residenza, ma abbia validità per il territorio nazionale.

TESTO DELLA NOTA DI RISPOSTA DEL MINISTERO (Nota del 17.12.1991, n. 559/C.20391.12975(3)1)

Il Ministero dell'Interno, con nota del 17.12.1991, n. 559/C.20391.12975(3)1 ha fornito gli opportuni chiarimenti richiesti da codesta spettabile Commissione in occasione di uno studio per la ridefinizione della professione fotografica, avendo la stessa riscontrato un diverso comportamento delle Questure nel rilascio della licenza di Pubblica Sicurezza ai sensi dell'art. 111 del T.U.L.L.P.S. per l'esercizio dell'attività in questione.

Ciò posto, gli specifici quesiti posti sulla disomogenea applicazione della normativa al settore fotografico sono stati esaminati e risolti nel modo seguente.

1) E' stata ravvisata la necessità di un duplice titolo autorizzatorio a favore di una stessa persona per lo svolgimento dell'attività fotografica, sia nell'ambito di uno studio fisso, che in forma girovaga.

Al riguardo, atteso che la figura del fotografo ambulante, inteso senza alcun punto di riferimento fisso (cosiddetto fotografo di piazza) stia sempre più scomparendo, si ritiene ammissibile che il professionista munito di licenza per attività in sede fissa possa operare fuori del proprio studio, come accade ad esempio, su richiesta del committente, per i servizi fotografici in occasione di cerimonie, senza, peraltro, richiedere anche la licenza di fotografo ambulante.

La distinzione, infatti, tra l'esercizio dell'arte fotografica in sede fissa e quello girovago - entrambe sottoposte ad autonoma licenza di Polizia ex articolo 111 del T.U. - è da porre in relazione esclusivamente al modo di procacciamento della clientela e non già alla necessità dell'effettivo spostamento, come ha più volte affermato la Suprema Corte di Cassazione.

Si fa presente, tuttavia, che la tutt'ora vigente normativa di Polizia non vieta di chiedere ulteriori autorizzazioni a chi ne è già

titolare, purché quest'ultimo si faccia rappresentare, e solo nei casi in cui l'istituto della rappresentanza sia tassativamente previsto dalla normativa, come nella fattispecie in discorso.

Si rammenta, in tal senso, che il rappresentante deve avere gli stessi requisiti del titolare, ex artt. 11 e 12 del T.U.LL.P.S., per il rilascio dell'autorizzazione e deve, altresì, ottenere l'approvazione dell'autorità di P.S. che ha concesso la medesima.

2) Altra diversa procedura da parte delle Questure è stata segnalata per la documentazione da esibire, con particolare riferimento alla richiesta di un attestato di formazione professionale rilasciato da scuole di fotografia o di un attestato di praticantato presso uno studio fotografico.

Al riguardo, si rileva preliminarmente che le scuole di formazione professionale che rilasciano il predetto attestato sono disciplinate dalla normativa regionale ai sensi dell'articolo 8 della legge quadro per l'artigianato n.443 dell'8 agosto 1985.

In proposito si ritiene, in attesa delle direttive della CEE circa i parametri per la formazione nei settori dei mestieri, che tale attestato formi oggetto della documentazione comprovante, nel richiedente, i necessari requisiti personali e l'adempimento delle altre condizioni prescritte dalla legge ai fini dell'attività che si intende svolgere, stante la disposizione contenuta nell'articolo 12 del regolamento di esecuzione al T.U.LL.P.S.

Ciò posto, il Dicastero ha espresso parere affermativo alla richiesta da parte dei Questori dell'unico titolo di garanzia comprovante la professionalità del richiedente, anche per quanto concerne i profili connessi alla necessità di salvaguardare il settore dal fenomeno dell'abusivismo.

3) E' stato chiesto, infine, se la licenza per l'esercizio dell'attività di cui trattasi svolto in forma ambulante - stante la necessità del fotografo di operare nell'ambito di un territorio a volte più vasto di quello provinciale - anche se rilasciata dall'Autorità locale di

P.S. per delega del Questore del luogo di residenza, possa avere validità su tutto il territorio nazionale.

Al riguardo si evidenzia, come è noto, che la predetta licenza è valida, ai sensi dell'articolo 198 del citato regolamento al T.U.LL.P.S, esclusivamente nell'ambito del territorio della Provincia, ed in caso di esercizio girovago, deve riportare il visto dell'autorità di pubblica sicurezza dei Comuni che si percorrono.

In base a quanto sopra esposto il Dicastero ha, pertanto, escluso la possibilità di considerare detta licenza valida per l'intero territorio nazionale, mentre fa presente, tuttavia, che per lo svolgimento dell'attività in Comuni di Province diverse si pone l'obbligo di una nuova autorizzazione, che potrà essere rilasciata nella presunzione della validità della documentazione preesistente.

TESSERINI
E RAPPORTO
CON IL CLERO

7.1 IL RAPPORTO CON IL CLERO

Il fotografo di cerimonie si trova, nella maggior parte dei casi, a dovere dare prova di professionalità su molteplici aspetti, spesso presupponendo un impegno ed una versatilità ben superiori a quelle necessarie in altri settori professionali.

Oltre ad essere veloce, preciso, tecnicamente ben preparato e capace di affrontare qualsiasi genere di imprevisto, il valido fotografo di cerimonia deve inoltre avere una discreta predisposizione per il rapporto con gli altri, per non urtare la sensibilità di sposi ed invitati. I professionisti affidabili sotto questo punto sono relativamente pochi, ma senza dubbio in aumento, rispetto a qualche tempo fa.

Un altro aspetto sul quale il fotografo ha molto da lavorare in termini di relazioni pubbliche è il rapporto con il clero.

Di fatto, i sacerdoti ed i loro Vescovi possono influire in maniera decisiva sulla serenità della vita professionale di un fotografo, sia in positivo che in negativo. Attraverso il clero si possono ottenere significative agevolazioni (controllo e efficacissima limitazione dell'abusivismo, garanzia di serietà, indicazioni utili per il procacciamento di lavori, rotazione dei turni), ma anche notevoli problemi e dissapori (favoreggiamenti in direzione di alcuni studi, richieste indebite di compensi, ostacoli alle riprese, eccetera).

Per questo motivo, fin dal 1992, TAU Visual Associati ha iniziato a tessere rapporti con le Curie, per indicare linee di collaborazione in questo spinoso terreno.

Compito di ciascun professionista, con i suoi colleghi, è quello di trovare linee che permettano accordi costruttivi, e non contrapposizioni, con il clero locale.

Uno dei primi passi da compiere è certamente quello di garantire - ai Parroci - una presenza discreta e riservata, assicurando che si eviteranno quei comportamenti che hanno purtroppo in larga misura compromesso l'immagine pubblica del fotografo di matrimonio.

Per il fotografo di cerimonia occorre un costante esercizio di professionalità particolare, per saper accettare - almeno esteriormente - la solennità delle funzioni, tanto che sia credente, quanto nel caso che non lo sia.

Per non urtare i clienti più tradizionalisti (e non solo loro) occorre non subordinare il proprio comportamento alla buona riuscita del servizio fotografico, ma anche alla buona riuscita della cerimonia.

Di conseguenza, ci si muoverà con rispetto per la fede del cliente e, quindi, usando la devozione per la sacralità del luogo e del momento che il cliente stesso dimostra di avere.

Passando dinnanzi al tabernacolo dell'eucarestia ci si genuflette brevemente se possibile, o si china leggermente il capo; si evita di fare rumore o di armeggiare vistosamente durante la consacrazione, l'elevazione, il ringraziamento dopo la comunione.

In genere, durante tutte le funzioni - ed in qualsiasi momento - si scelgono i percorsi che consentono di essere meno notati dalle persone presenti, con operazioni che non incuriosiscano i bambini (e non solo loro).

Potendo, si sceglierà un abito scuro, che faciliterà nel rendere gli spostamenti poco visibili. E' estremamente utile utilizzare cuffie radio (walkie talkie a cuffia e microfono incorporato) se si lavora in più operatori, per comunicare nel modo più discreto possibile.

In genere, occorre essere disponibili al dialogo preliminare con il parroco e con il sacerdote celebrante, per capire - dal loro punto di vista - quali siano le esigenze da ri-

spettare.

Utilitaristicamente parlando, questa dimostrazione di serietà professionale consente inoltre di evitare i problemi di intolleranza reciproca che - in nome di una spigliatezza comportamentale - finiscono con il ridurre la libertà di azione, se indesiderati agli occhi del parroco.

Per il fotografo credente, rispettare le idee diverse dalle proprie significa semplicemente tenere presenti le esigenze del cliente, che potrebbero in qualche caso non coincidere pienamente con il proprio credo. Disponibilità, dunque, a porre a proprio agio i clienti che si trovino spaesati in una cerimonia per loro non consueta, non facendo pesare la loro inesperienza nel campo ed anzi suggerendo loro, con delicatezza e discrezione, come muoversi.

Il fotografo credente cerca inoltre di mediare i desideri del sacerdote e quelli, eventualmente contrastanti, del cliente; se, ad esempio, il cliente desiderasse una documentazione completa della cerimonia, compresi i momenti più solenni come la consacrazione, è compito del fotografo l'intuire al contempo le esigenze del sacerdote, riducendo al minimo il disturbo, con l'effettuare le riprese con una fotocamera a specchio alzato ed in luce ambiente, prendendo posizione prima dell'inizio della consacrazione, e non durante questa.

In margine riportiamo la bozza di proposta di autoregolamentazione proposta alle Curie da TAU Visual, al cui rispetto sono chiamati gli associati TAU Visual. Si tratta di una bozza con valore puramente propositivo, affinché si consideri l'importanza della garanzia di serietà, prima ancora della pretesa di correttezza da parte degli altri.

7.2 CLERO COME CONTROLLO DELL'ABUSIVISMO

Al Clero è oggettivamente possibile demandare una fun-

zione di controllo, ad arginamento dell'abusivismo, difficilissima da attuare con altri mezzi.

Il problema - endemico ed ineliminabile nel suo complesso - dell'abusivismo, è particolarmente grave in quanto difficilmente controllabile da parte delle forze dell'ordine, certamente impegnate in problemi solitamente ben più urgenti di quello dei matrimonialisti abusivi. Non occorrono necessariamente nuove leggi (anche se sarebbero ovviamente le benvenute); sarebbe già un ottimo passo avanti far rispettare quelle che esistono.

Ora, nessuno meglio del fitto e onnipresente tessuto clericale può permettere un controllo capillare della liceità delle prestazioni fotografiche. Sarebbe sufficiente chiedere che, per effettuare le riprese con un minimo di attrezzatura professionale (ad esclusione delle compatte e delle foto estemporanee fatte da parenti ed amici) occorra il benestare del parroco, subordinato UNICAMENTE all'accertamento della regolare iscrizione all'ufficio IVA (è ininfluenza la presenza della licenza di PS, che molto spesso è od è stata rilasciata senza valutare l'effettiva denuncia di inizio attività). Il parente o l'amico che si presti gratuitamente per realizzare un servizio, lascia i suoi estremi completi, o li fa preventivamente segnalare dagli sposi, in modo che sia possibile controllare l'eventuale ripetitività della disponibilità "gratuita" che diverrebbe sospetta.

In questo modo diviene possibile individuare gli abusivi evasori che si presentano come "amici", mentre realizzano servizi in concorrenza sleale e in completa evasione fiscale. E' infatti evidente che il parente o l'amico non può ricorrere in più cerimonie fra loro ravvicinate, essendo questo comportamento chiaramente dissimulatorio di un'attività abusiva.

Questo tipo di collaborazione con il clero ha il vantaggio di rendere immediatamente operativo un controllo effica-

ce, anche se non assoluto. Ovviamente, nel chiedere collaborazione occorre offrirla; un buon modo è quello di offrire garanzie sul proprio comportamento durante le cerimonie.

BOZZA DI REGOLAMENTO NELL'ESECUZIONE DI RIPRESE FOTOGRAFICHE E VIDEO DURANTE LA CELEBRAZIONE DI FUNZIONI RELIGIOSE

(Regolamento proposto dagli Associati TAU Visual)

Le riprese fotografiche od i filmati hanno certamente un'importanza documentale ed affettiva notevole per gli sposi. Tuttavia, le celebrazioni non sono delle rappresentazioni, ed ogni operazione volta a produrre dei ricordi duraturi deve essere innanzitutto rispettosa della sacralità dell'evento che intende documentare. Per questo motivo i professionisti firmatari si impegnano:

a) A mantenere un contegno sempre rispettoso, con particolare attenzione ad evitare tutti gli atteggiamenti chiasosi o che possano distrarre l'attenzione.

Nel dettaglio, cureranno di evitare, DURANTE LA CELEBRAZIONE:

a1) Di parlare a voce alta con i propri collaboratori o con i fedeli.

a2) Di distrarre gli sposi chiedendo loro di assumere pose, sistemazioni, espressioni od atteggiamenti particolari.

a3) Di usare apparecchiature particolarmente rumorose, limitando per quanto tecnicamente possibile l'uso di cicalini acustici e simili. L'uso di fotocamere motorizzate è molto spesso inevitabile; sarà cura del fotografo limitarne l'uso ai casi di effettiva necessità.

a4) Di indossare un abbigliamento indecoroso o sciatto.

Quando possibile, verrà data preferenza ad abiti pratici e di tonalità tendenzialmente scura, perché meno visibili durante gli spostamenti.

a5) Di effettuare riprese fastidiosamente rumorose o di spostare cavalletti ed attrezzature ingombranti durante la Consacrazione ed i momenti di particolare raccoglimento.

b) Il professionista si impegna altresì a tenere nel dovuto conto le indicazioni eventualmente fornite dal parroco, purché si tratti di limitazioni che non pregiudichino oggettivamente la realizzazione delle riprese. In particolar modo, andrà preventivamente concordata la posizione e la collocazione di fari alogeni a luce continua per la realizzazione di filmati.

In nessun caso potrà essere tuttavia proibito o limitato l'uso del lampeggiatore elettronico, strumento irrinunciabile, ferme restando le considerazioni del punto a).

7.3 IL PROBLEMA DELL'ECESSIVA INGERENZA DEL CLERO

Come in tutte le cose, anche la ricerca di collaborazione con il clero presenta il suo rovescio della medaglia.

Anche se in alcune zone d'Italia il rapporto è intessuto in maniera costruttiva, alcune Diocesi travalicano il senso dell'operazione, arrivando ad uno o più di questi eccessi:

A) Porre pagamenti obbligatori per il "tesseramento" abilitante alle riprese.

B) Istituire corsi di "catechizzazione" per i fotografi che eccedano i due-tre incontri, rendendo inutilmente onerosa la fase preparatoria e trasformando - quella che potrebbe es-

sere un'occasione di incontro e dialogo fra fotografi e clero - in un momento di tensione e di fastidio nascosto per motivi di interesse.

Non va dimenticato che il fotografo presenza alle funzioni in qualità di professionista che svolge un mestiere, e non di fedele praticante.

Se, da un lato, è giusto e segno di rispetto che il fotografo conosca come muoversi in quell'ambiente senza essere di fastidio per i fedeli, dall'altro è almeno altrettanto vero che il suo eventuale differente "credo" va rispettato, non imponendogli una catechesi formale come se dovesse egli stesso ricevere un Sacramento.

C) Indicare una ristretta rosa di nominativi come "graditi" alla chiesa per la realizzazione delle immagini, escludendo gli altri dall'accesso professionale alle funzioni.

Se questi od altri piccoli abusi dovessero verificarsi, gli Associati TAU Visual possono contattare la sede od i referenti di zona per studiare assieme interventi diplomatici di assestamento dei rapporti.

7.4 IL FAMIGERATO TESSERINO: LUCI ED OMBRE

Grazie alle iniziative di svariati gruppi locali, in sempre più numerose zone d'Italia viene istituito l'uso di un "tesserino" professionale, indicato come abilitante alla realizzazione delle riprese di cerimonia.

Si tratta di un potenziale passo in avanti nell'arginare il fenomeno dell'abusivismo, a patto che non degeneri in operazioni corporativiste da Medio Evo.

Alcune considerazioni in margine alla soluzione del "tesserino".

Non si tratta di considerazioni disfattiste, ma dell'evidenziazione di alcuni aspetti che, nell'entusiasmo iniziale, non vanno dimenticati, per evitare di trovarsi fra le mani uno strumento che, da ipotesi di riqualificazione della categoria, si trasformi in un boomerang per i più corretti, ed in un business per i senza scrupoli.

*** 1) Non esiste una Legge che indichi la necessità di tale tesseramento, che sorge su base dell'iniziativa spontanea o guidata dei singoli Questori, in virtù del disposto all'articolo 9 del Testo Unico di Pubblica Sicurezza, che conferisce ai Questori ampia discrezionalità nel porre limitazioni che si rivelino necessarie per questioni di ordine pubblico.

*** 2) L'efficacia del tesseramento si avverte su due fronti: da un lato, come deterrente psicologico per l'abusivo; dall'altro, per l'effettivo controllo svolto sul campo. Il valore di deterrenza di una nuova norma nei confronti di chi volutamente ignora le norme (come è il caso dell'abusivo) è avvertibile solo in diretta proporzione al rischio corso infrangendo quella norma.

Detto in altri termini, passando attraverso un esempio. Esiste una norma che prescrive di rallentare e fermarsi dinanzi ad un semaforo che passi al giallo. Le persone particolarmente scrupolose per natura, rispettano questa norma in quanto esiste, ed in quanto è una norma posta dall'autorità costituita. Le persone "intermedie" rispettano la norma se sono nello spirito e nell'umore giusto. Le persone che non amano essere ingabbiate da regole e per istinto od educazione sono "disobbedienti", ignorano volutamente non solo il giallo, ma anche il rosso.

L'unico motivo che può dissuadere quest'ultima categoria di persone dall'infrangere la regola è la paura di essere "pizzicati", e solo se a questo segue una punizione superiore al vantaggio che si ha infrangendo la regola.

Se il rischio di essere colti in flagrante è minimo o, peggio, se essere colti in fallo non porta concretamente a nessuna punizione, chi ama infrangere le regole si fa un ampio baffo dell'esistenza di una norma che può tranquillamente infrangere senza che gli succeda nulla.

Uscendo dal nostro esempio, consideriamo il caso del "tesserino".

Il fotografo scrupoloso che rispetta le regole semplicemente perché è giusto farlo, si sottoporrà a tutta la trafila necessaria per ottenere questo ennesimo documento, e sarà in regola.

Ma l'abusivo, evasore totale o parziale, che ha sempre infranto le regole che stanno a monte del tesseramento, perché mai dovrebbe preoccuparsi di una nuova regola?

L'unico motivo che avrebbe di farlo è per evitare la punizione.

Ecco il fulcro del problema. Il tesseramento, in sé e per sé è interessante come mezzo di sensibilizzazione, ma diventa efficace come deterrente all'abusivismo solo se esiste innanzitutto un effettivo controllo e, importantissimo, se al controllo segue una punizione efficace. Essere sgridati dal sacrestano non è poi un rischio così terribile, e lo si può affrontare, per guadagnare un po' di soldi in nero (l'evasione fiscale è la vera colpa dell'abusivo).

Così, dato che il tesserino non è una legge, la punizione efficace può essere quella di denunciare il non-tesserato per la mancanza di quei requisiti di legge che si sottendono per il rilascio della tessera: evasione fiscale, mancata iscrizione alla Camera di Commercio, mancato possesso del-

la Licenza di Pubblica Sicurezza.

Se non esiste nessuno in grado di sobbarcarsi l'onere di queste denunce, il tesserino non potrà produrre concreti risultati sui veri trasgressori, e sortirà unicamente l'effetto di complicare la vita a chi è da sempre in regola.

*** 3) Attenzione a dubbi e scappatoie.

Altri accorgimenti per rendere il tesserino un mezzo utile e non una norma all'italiana, è il fatto che si considerino anche gli aspetti collaterali e le scappatoie generate dall'ingegno della controparte.

Ad esempio:

a) Lo studio fotografico che recluta gli "scattini" (privati e doppiolavoristi pagati per il subappalto) sarà in regola oppure no? Se saranno dotati di tessera tutti gli scattini di un certo studio, la scappatoia per una grande parte dell'abusivismo sarà immediatamente trovata.

Se, al contrario, non si concedono tessere aggiuntive agli scattini, occorrerà trovare una soluzione con i colleghi il cui studio abbia un giro di servizi tale da rendere necessario il ricorso a collaboratori occasionali. Si rende obbligatoria l'assunzione di tutti gli aiutanti? Si nega la possibilità di appaltare parte dei servizi, a quegli studi che non si curano di realizzare personalmente il lavoro, ma badano unicamente alla produttività?

Esistono risvolti di rapporto fra colleghi che vanno valutati con attenzione, per non trasformare la tessera in una presa in giro.

b) La tessera ha una scadenza o no?

Se scade periodicamente, chi controlla la sussistenza dei requisiti, senza far diventare l'adempimento una grande secatura per tutti i fotografi in regola?

E se non si controlla la scadenza, come evitare l'applicazione della scappatoia che molti già adottano (apertura temporanea della corretta posizione fiscale, ottenimento del tesserino, chiusura della posizione in barba a tutti)?

c) Chi controlla l'identità del possessore della tessera? Si è già creato un mercato nero di tessere "perdute" e riciclate.

*** 4) Per avere il tesserino non è d'obbligo il tesseramento a nessuna associazione!

Attenzione: nessuna associazione, nè privata, nè sindacale, di nessun genere, è obbligatoria.

Esercitando l'attività fotografica si PUO', volontariamente, aderire all'una o all'altra od anche a tutte le associazioni, ma NESSUNA di queste è obbligatoria.

Associazioni di categoria, associazioni artigianali, confederazioni, sindacati, strutture private che rilascino una o più tessere: TUTTE sono strutture che nascono per aiutare il fotografo a svolgere meglio il suo lavoro, e sono quindi utili, ma NESSUNA iscrizione di questo genere è per Legge necessaria per svolgere l'attività.

Se il tesserino abilitante alle riprese in chiesa venisse rilasciato di fatto in via subordinata all'iscrizione ad un qualsiasi sindacato od associazione, non si deve esitare a denunciare il fenomeno, chiaramente e gravemente illegale. Grazie al cielo, sono finiti i tempi delle corporazioni o dei tesseramenti coatti.

INDICE SISTEMATICO

- 1 - LA CREATIVITA' NELL'IMMAGINE DI CERIMONIA
 - 1.1 POESIA E PROSA, INFINITI SPUNTI
 - 1.1.1 COME UTILIZZARE GLI SPUNTI POETICI
 - 1.1.2 FRASI POETICHE COME CORNICE
 - 1.1.3 ESEMPI DI CITAZIONI
 - 1.2 ALTRI SPUNTI CREATIVI
 - 1.2.1 CINEMA E FOTOGRAFIA
 - 1.2.2 SPOT E CLIPS TELEVISIVI
 - 1.2.3 LA PUBBLICITA' NELL'IMMAGINE DI CERIMONIA
 - 1.2.4 VIAGGIARE CON CORPO E MENTE
 - 1.2.5 IL "QUI ED ORA"
 - 1.3 SIMBOLOGIA NELL'IMMAGINE DI CERIMONIA
 - 1.3.1 I LIVELLI DI LETTURA
 - 1.3.2 I DETTAGLI NARRATIVI. LA SINEDDOCHE E LA METONIMIA
 - 1.3.3 I SIMBOLI
 - 1.4 GLI APPROCCI NARRATIVI
 - 1.4.1 PER AMORE, SITUAZIONE O DENARO
 - 1.4.1.1 SERVIZIO EMOZIONALE (PER AMORE)
 - 1.4.1.2 SERVIZIO "DI MODA" (PER SITUAZIONE)
 - 1.4.1.3 SERVIZIO CLASSICO (PER CONVENIENZA)
 - 1.4.2 IL GLAMOUR NEL MATRIMONIO
- 2 - TECNICHE ALTERNATIVE
 - 2.1 TECNICHE ALTERNATIVE IN RIPRESA
 - 2.1.1 VETRINO ANTINEWTON
 - 2.1.2 MOSSO SELETTIVO
 - 2.1.3 SOVRAESPOSIZIONE SELETTIVA
 - 2.1.4 STARATURA CROMATICA
 - 2.1.5 VELATURA CROMATICA
 - 2.1.6 NEGATIVO DI RIFERIMENTO
 - 2.1.7 EFFETTO QUADRO
 - 2.1.8 MOSSO, FUORI FUOCO E SOVRAESPOSTO

- 2.1.9 IL CONTROLUCE, DA SFRUTTARE APPIENO
- 2.1.10 FILTRO CROMATICO DEGRADANTE FLOU
- 2.1.11 ALTA SENSIBILITA' IN ESTERNI
- 2.1.12 EFFETTI DI NOTTURNO
- 2.1.13 FILTRI COLORE SU LAMPEGGIATORE
- 2.1.14 PROIEZIONE DIA
- 2.1.15 RICORSO AI RIFLESSI
- 2.1.16 FLOU ZONALE
- 2.1.17 FOTOCOPIA RIPRODOTTA
- 2.1.18 FUOCO SELETTIVO CON BASCULAGGIO
- 2.1.19 FONDALE B&N SU COLORE
- 2.1.20 VELATURA IN MACCHINA
- 2.1.21 LE POSSIBILITA' DELLE VARIE TECNICHE
- 2.2 TECNICHE ALTERNATIVE IN TRATTAMENTO
 - 2.2.1 FOTOCOPIA TRASFERITA
 - 2.2.2 FLOU IN STAMPA SUL COLORE NEGATIVO
 - 2.2.3 EXTRACONTRASTO
 - 2.2.4 CONTORNO SOGGETTO CON BANDE DI MACKIE
 - 2.2.5 IPERSGRANATO
 - 2.2.6 STAMPA DA DIA
 - 2.2.7 STAMPA DI E6 IN C41
 - 2.2.8 FALSO VIRAGGIO
 - 2.2.9 MANCATO FISSAGGIO POLAROID
 - 2.2.10 PROVINATURA A MOSAICO
 - 2.2.11 MASCHERATURA IN STAMPA ESASPERATA
 - 2.2.12 IMMAGINI DIPINTE
 - 2.2.13 EFFETTO CROSS INSERITO IN SANDWICH
 - 2.2.14 STAMPE PUNTINATE
- 2.3 GLI INTERVENTI DI RITOCCHO
 - 2.3.1 RITOCCHO DI SPUNTINATURA A PENNELLO
 - 2.3.1.1 SPUNTINATURA A PENNELLO -
PROCEDURA BASE
 - 2.3.2 PREPARAZIONE A SPRUZZO DELLA STAMPA
 - 2.3.2.1 PREPARAZIONE A SPRUZZO -
PROCEDURA BASE
 - 2.3.4 CENNI SUL RITOCCHO STAMPA CON
GESSETTI
 - 2.3.5 CENNI SUL RITOCCHO A MATITA

3 - SPUNTI ALTERNATIVI

3.1 GLI SPUNTI DI RIPRESA

3.1.1 FINESTRELLE NARRATIVE

3.1.2 SPAZI COMPOSITIVI VUOTI

3.1.3 INQUADRATURE OBLIQUE

3.1.4 STAMPA SU STAMPA

3.1.5 INQUADRATURE CHIUSE

3.1.6 CUFFIA WALKIE TALKIE FRA FOTOGRAFO
ED ASSISTENTE

3.1.7 FORO STENOPEICO

3.1.8 NON GRUPPI, MA SERIE

3.1.9 I LUOGHI INCONSUETI

3.1.10 TUTTI FOTOGRAFI

3.1.12 LE RIPRESE RIMANDATE

3.2 GLI SPUNTI DI EDITING

3.2.1 ALBUM DIPINTO

3.2.2 LA SERIE DEI DETTAGLI

3.2.3 FOTO RICORRENTE

3.2.4 L'ALBUM NELL'ALBUM

3.2.5 STUPIRE IL VILLANO

4 -ELETTRONICA COME TECNICA

4.1 NON SE SI POSSA FARE, MA SE CONVENGA

4.2 LE TECNICHE

5 - I MEZZI PROMOZIONALI IN FOTOGRAFIA DI MATRIMONIO

5.1 ASSOLUTAMENTE

5.1.1 "THINK BIG"

5.1.2 FIERE E CENTRI COMMERCIALI

5.1.3 "IL 13 SETTEMBRE TI SPOSI COL TUO
AMORE!"

5.1.4 VENDERE IL LUOGO

5.1.5 IL BOLLETTINO PARROCCHIALE PROFES-
SIONALE

5.1.6 RIPESCARRE LE CLASSI DI SCUOLA

5.1.7 UN QUESTIONARIO

5.1.8 TESSERA DI SCONTO E FIDELIZZAZIONE

5.2 PROMOZIONE DIRETTA: INCREMENTARE CLIENTELA

- 5.2.1 PUBBLICITA' PER POSTA
 - 5.2.1.1 SPEDIZIONI RIPETUTE
- 5.2.2 VOLANTINI PER STRADA
- 5.2.3 VISITE PRESSO POTENZIALI CLIENTI
 - 5.2.3.1 REGALINI E GADGET
- 5.2.4 MANIFESTI
- 5.2.5 RADIO, TV E CINEMA
- 5.2.6 PAGINE GIALLE
- 5.3 PUBBLICITA' PER CREARSI UN'IMMAGINE
 - 5.3.1 FARE INIZIATIVE CULTURALI PROPRIE
 - 5.3.2 SE LE MOSTRE SONO DI ALTRI
 - 5.3.3 PAGINE PUBBLICITARIE SU ANNUARI
 - 5.3.4 TESTI ED OPERE FOTOGRAFICHE
 - 5.3.5 DEPLIANT DIVERSI DAL SOLITO
 - 5.3.6 LIBRI UTILI AL CLIENTE
 - 5.3.7 LA PRODUZIONE CREATIVA

6 - CASISTICA VARIA NELLA FOTOGRAFIA DI MATRIMONIO

- 6.1 ALBUM NON RITIRATO
- 6.2 TESSERINO PROFESSIONISTI: FATTA LA LEGGE...
- 6.3 CONTRATTO CON GLI SPOSI, MA A DANNO DEL FOTOGRAFO
- 6.4 RICHIESTA DI RIDUZIONE DELL'ALBUM
- 6.5 SERVIZIO COMMISSIONATO, CONCORRENTE INFILTRATO
- 6.6 VENDITA DEI NEGATIVI DELLA CERIMONIA
- 6.7 BOZZA DI COPIA COMMISSIONE
- 6.8 STABILIRE I TURNI PER I SERVIZI
- 6.9 NORME PER LA FOTOTESSERA
- 6.10 LICENZA FOTOGRAFICA: OPPORTUNI CHIARIMENTI

7 - TESSERINI E RAPPORTO CON CLERO

- 7.1 IL RAPPORTO CON IL CLERO
- 7.2 CLERO COME CONTROLLO DELL'ABUSIVISMO
- 7.3 IL PROBLEMA DELL'ECESSIVA INGERENZA DEL CLERO
- 7.4 IL FAMIGERATO TESSERINO: LUCI ED OMBRE

