

nital.it
LUGLIO - AGOSTO
2014

Nikon
EXPERIENCE

A cura di:
Saverio Lombardi Vallauri

Fotografia di Architettura: **Nikon D810, PC-E Nikkor** e **COOLPIX P7800**

La fotografia architettonica può sembrare un territorio per professionisti dotati di corredi ad alta specializzazione. Le reflex full-frame Nikon e gli obiettivi Tilt/Shift Nikkor offrono risultati un tempo irraggiungibili. La grande qualità delle migliori compatte tascabili, alcune nozioni tecniche e compositive e un uso consapevole dei software di ritocco, tuttavia, consentono a “chiunque” di confrontarsi con l’architettura.



SOMMARIO

- Introduzione
- Gli ambiti della fotografia di architettura
- Avanti digitale e dopo digitale: menu ritocco e Picture Control 2
- Competenze tecniche: esposizione, istogramma e profondità di campo
- Il corredo: composizione, formato, proporzioni e obiettivi Tilt-Shift
- Angolo di campo, di ripresa e soluzione Jumbo MBS con PC-E Nikkor
- Coolpix P7700/P7800 nella fotografia di architettura
- Software: ViewNX2, Capture NX-D, Camera RAW, Lightroom, Photoshop
- La prospettiva e la scelta del punto di vista
- La composizione - opinioni -
- Link correlati
- Photogallery

Tutti i diritti sono riservati.

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta senza l'autorizzazione scritta dell'autore e dell'editore (Nital S.p.A.) con qualsiasi mezzo di riproduzione, meccanico o elettronico.

Nomi e marchi citati nel testo sono generalmente depositati o registrati dalle rispettive aziende. Questo documento PDF è un articolo [eXperience](#) della newsletter [Feel Nikon](#), edita da Nital S.p.A. per [Nikon School](#).

Comitato di redazione

Giuseppe Maio, Marco Rovere

Progettazione e impaginazione

Advision srl Verona. | www.ad-vision.it

Introduzione

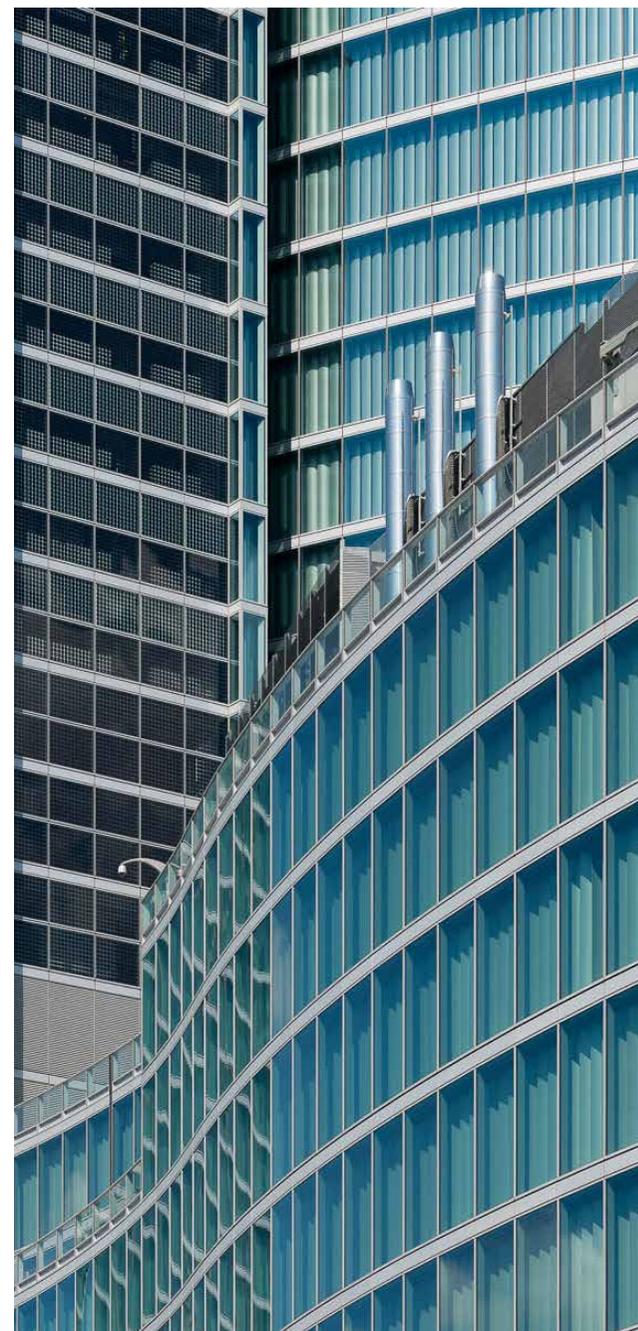
Un ultimo controllo: cassetta del banco ottico, borsa degli obiettivi, scatti flessibili già montati sui grandangoli, borsa delle pellicole, degli chassis e delle scatoline vuote per le lastre esposte, termocolorimetro, filtri, esposimetro spot, esposimetro per luce incidente, scotch di carta, tabella dei tiraggi, cartoncino grigio medio. Stativi, monotorce, ombrelli, cavi di alimentazione, cavi sincro, frost. Carrello pieghevole, soprattutto, per portare la roba. Mi pare proprio che ci sia tutto. Perfetto, carico la macchina e vado. Questo, più o meno, avveniva a ogni lavoro in pellicola.

Un fausto giorno Nikon ha prodotto le sue full-frame e la vita è cambiata.

Una borsa, un treppiedi e via in moto...

La D800 mi ha liberato del residuo, flebile senso di colpa del non aver mai voluto comprare un dorso digitale e un medio formato: chi guarda i prezzi di queste attrezzature e li mette a confronto con quanto la clientela media vuole pagare una foto capisce la mia riluttanza all'acquisto. La soluzione [Jumbo MBS per reflex e obiettivi PC-E Nikkor](#) mi ha offerto i megapixel di un medio formato e un ampliamento degli angoli di ripresa per poche centinaia di Euro.

Ora la [Nikon D810](#) sposta ancora più avanti la già straordinaria capacità di risoluzione del dettaglio della D800 attraverso l'eliminazione del filtro low-pass ottico, l'abbassamento a 64 ISO della sensibilità base e l'otturazione elettronica in modalità Live View per evitare anche il più micro dei micro-mossi. Il confronto





La fotografia architettonica può sembrare un territorio per professionisti dotati di corredi ad alta specializzazione. Le reflex full-frame Nikon e gli obiettivi Tilt/Shift Nikkor offrono risultati un tempo irraggiungibili, con prestazioni di risoluzione e angoli di campo da reale medio formato. La grande qualità delle migliori compatte tascabili, alcune nozioni tecniche e compositive e un uso consapevole dei software di ritocco, tuttavia, consentono a "chiunque" di confrontarsi con l'architettura.

affiancato di due parti dell'inquadratura offre, insieme all'orizzonte virtuale elettronico, maggiore precisione sulla messa in bolla della macchina e, quando serve, nell'applicazione del [Principio di Scheimpflug](#) con gli obiettivi basculabili e decentrabili Tilt/Shift. Infine, il [controllo HTTP in remoto wireless](#) della macchina reso disponibile dai due accessori [Wi-Fi Nikon WT-5](#) e [modulo di rete UT-1](#) (da computer, tablet e addirittura smartphone) consente di mettere la macchina ovunque e di scattare da una posizione comoda. Con me, unico "peso" aggiuntivo rispetto al corredo SLR, ho sempre la compatta [COOLPIX P7800](#), felice combinazione di qualità, leggerezza, estesa gamma di lunghezze focali, operatività a due ghiera come la reflex, display orientabile e ottimi file RAW. Ancora non so cosa volere di più.

Gli ambiti della fotografia di architettura

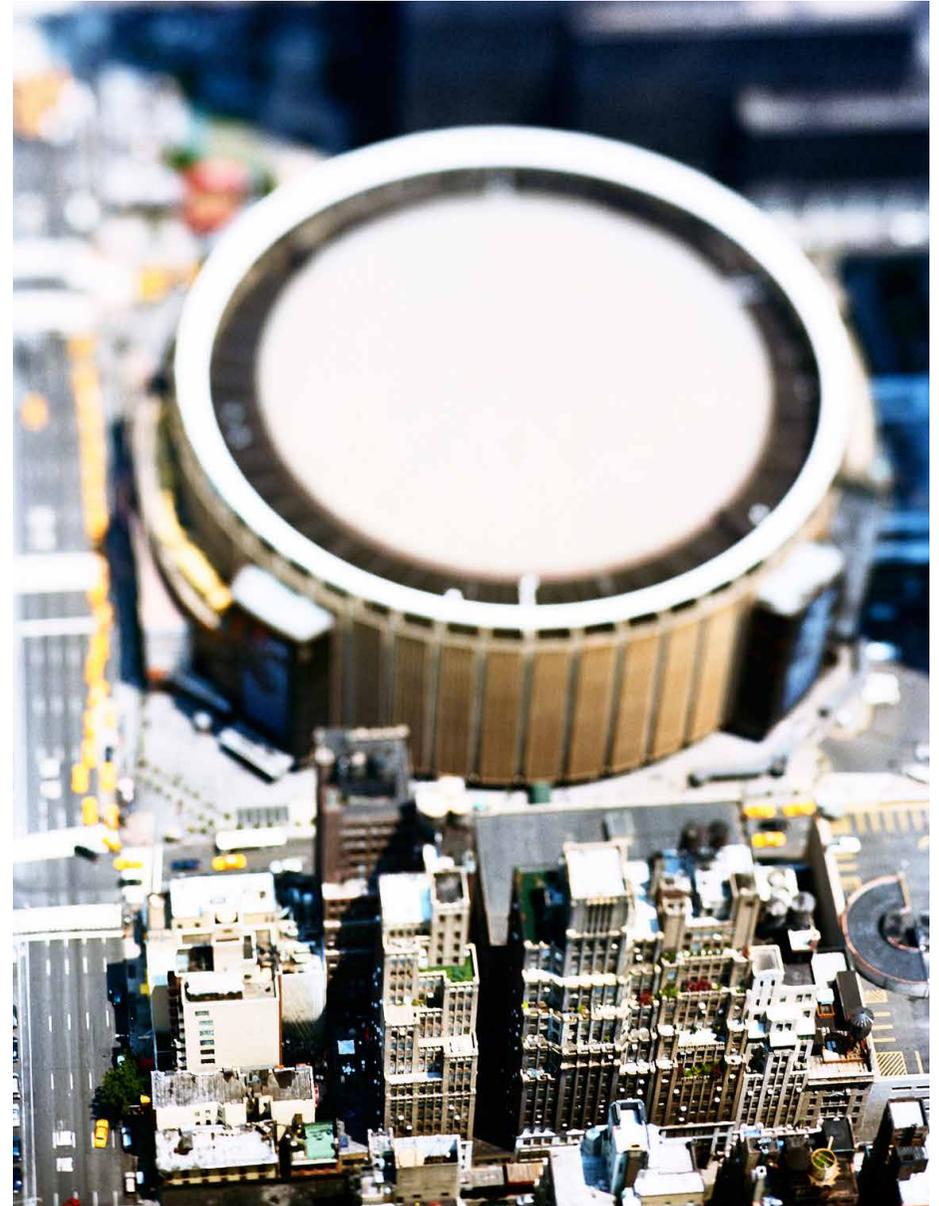
La fotografia di architettura si occupa di più soggetti e di diversi livelli dimensionali e di complessità: sintetizzando, l'ambiente urbano, il singolo edificio -esterni e interni-, le architetture temporanee -allestimenti di mostre, stand fieristici ecc.-. Non è possibile descrivere, in un solo [eXperience](#), ognuno di questi ambiti e, mentre l'ambiente urbano e gli esterni degli edifici sono a disposizione di ognuno di noi, [gli interni](#) e gli allestimenti temporanei prevedono la disponibilità dei soggetti proprietari a che un servizio

fotografico venga organizzato e svolto. La fotografia del paesaggio urbano, che in Italia è stata resa rilevante soprattutto attraverso il lavoro di [Gabriele Basilico](#), è, almeno nella mia opinione, quella meno definibile attraverso un procedimento tecnico e compositivo: i fotografi che vi si dedicano costruiscono nel tempo uno stile personale che li rende molto riconoscibili gli uni dagli altri e, normalmente, tendono a connotarsi per il loro lato artistico e interpretativo piuttosto che per la loro capacità semplicemente descrittiva.

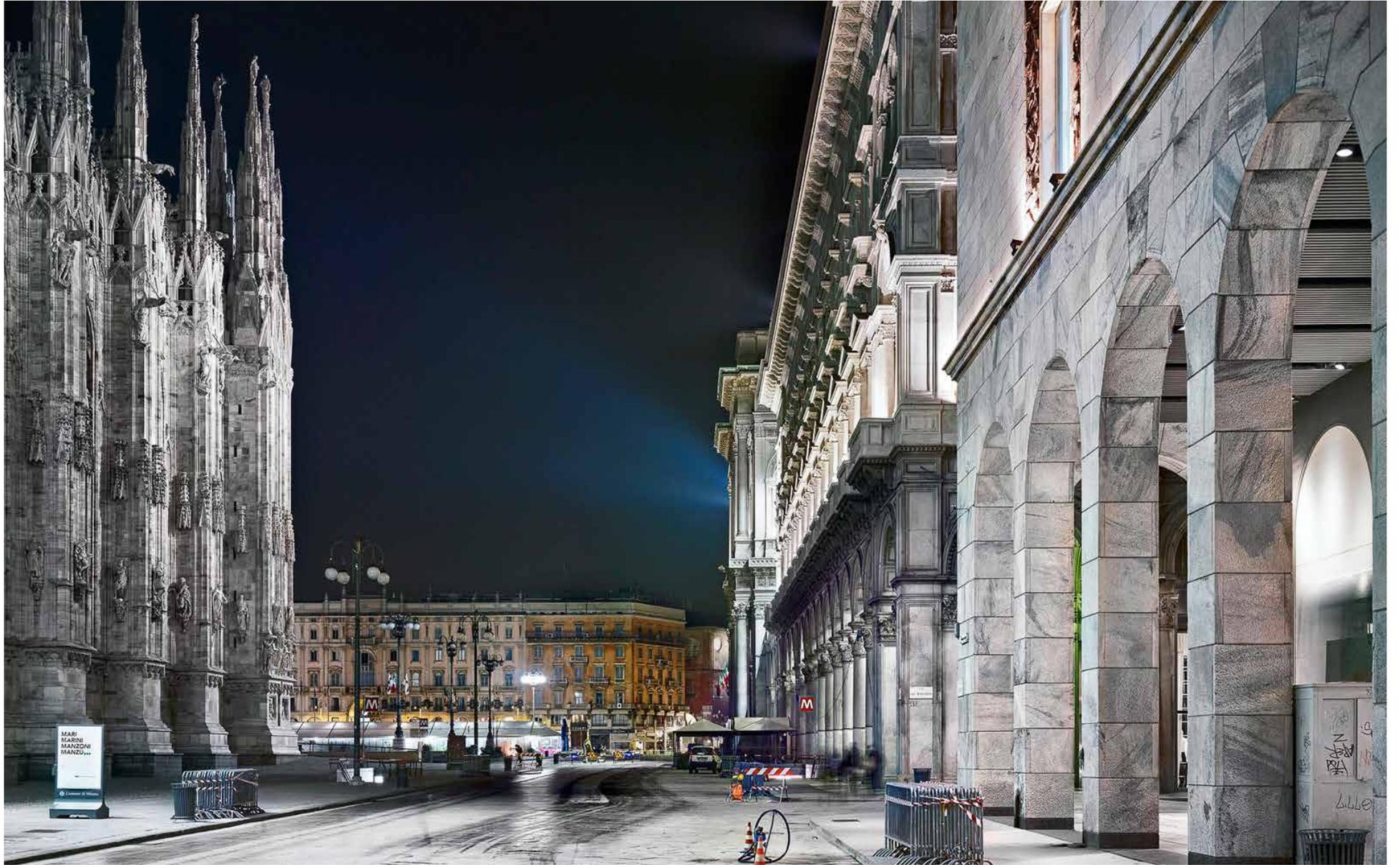
Il fotografo di architettura che si occupa del singolo edificio, invece, cerca la sua clientela tra le riviste e i progettisti e, se anche possiede uno stile autonomo, mette al centro del suo lavoro la capacità descrittiva, perché questo è quello che, prevalentemente, gli viene chiesto.



Un'immagine di Gabriele Basilico, dalla famosa campagna di Beirut del 1991.



Un'immagine di Olivo Barbieri: Site Specific New York City (il Madison Square Garden).



Un'immagine di Milano di Luca Campigotto.



L'edificio di BMW a Milano, su progetto di Kenzo Tange.

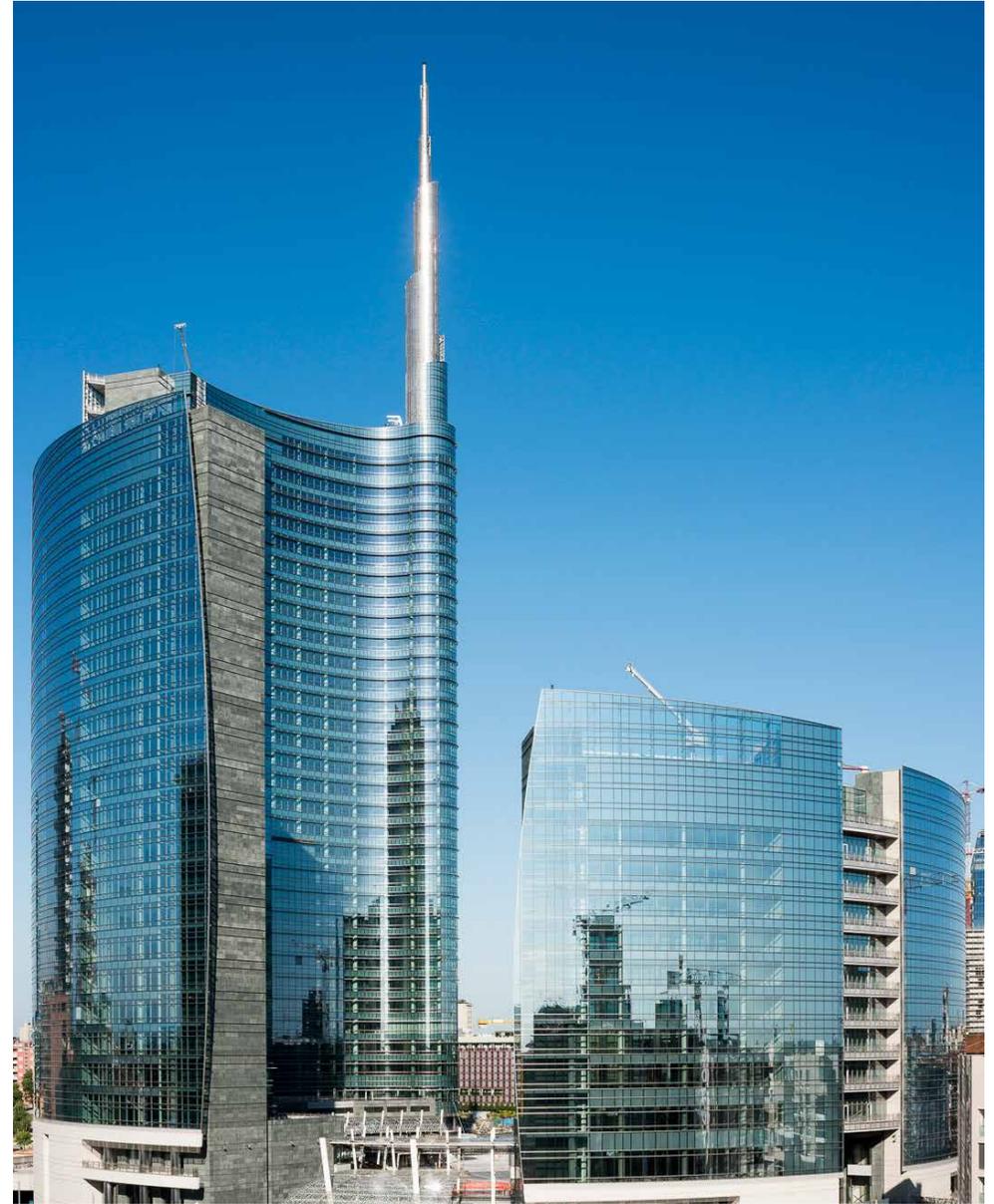


Il recente quartiere del Portello a Milano, su progetto di Cino Zucchi.

Ho presentato, apparentemente, due categorie di professionisti. In realtà si tratta di due attività, separate tra loro negli esiti, ma spesso riassunte in una sola persona: il fotografo di architettura, descrittivo per una certa clientela, cerca spazi di libertà creativa nell'interpretazione del paesaggio urbano e visibilità/prestigio con mostre e libri. I fotografi di architettura, normalmente, hanno anche studiato architettura all'università: la conoscenza della storia, della composizione, della progettazione architettonica sono necessarie per leggere, capire e interpretare i soggetti senza ingenuità. A queste competenze affiancano la padronanza della tecnica fotografica avanzata: in particolare, i professionisti che hanno cominciato a lavorare prima della diffusione delle attrezzature digitali hanno un passato di apparecchio a banco ottico, decentramenti, basculaggi secondo il principio di Scheimpflug, misurazioni termocolorimetriche e applicazione di filtri per il bilanciamento del bianco, controllo della gamma di brillanze dei soggetti con apporto di luce flash.



Il nuovo palazzo della Regione Lombardia a Milano, su progetto di I. M. Pei.

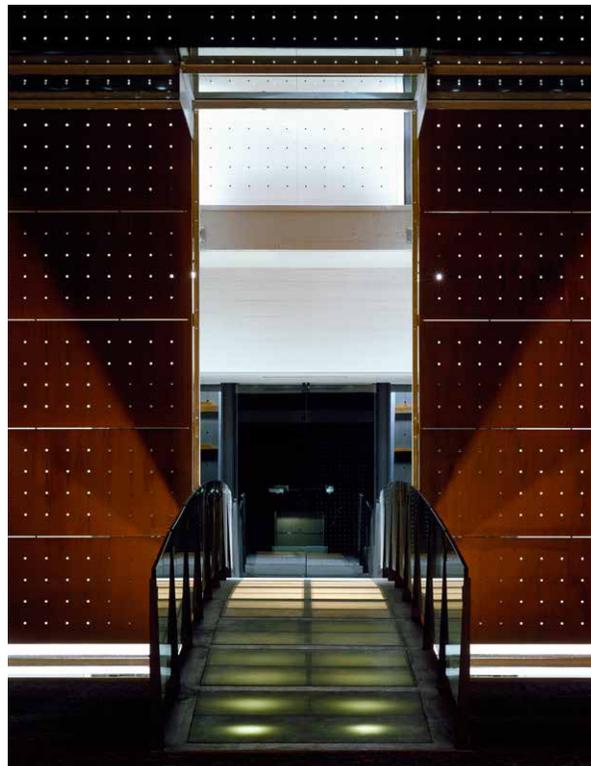


Il nuovo grattacielo Unicredit a Milano, su progetto di Cesar Pelli.

Avanti digitale e dopo digitale

La fotografia con emulsioni agli alogenuri d'argento, per brevità detta "chimica", imponeva dei limiti molto stretti, soprattutto con le pellicole diapositive, al desiderio dei fotografi di raccogliere informazioni dalla realtà: questo materiale sensibile, fatta 1 la luce più debole che era in grado di descrivere come tono scuro diverso dal nero, accettava un livello massimo di energia di 48 per il tono più chiaro diverso dal bianco. Per semplificare, un soggetto dotato di una gamma di brillanze più ampia di 5.5 stop (cioè 5.5 successivi raddoppi della quantità di energia: $1 \times 2 = 2 \times 2 = 4 \times 2 = 8 \times 2 = 16 \times 2 = 32 \times 1,5 = 48$) non poteva essere completamente rappresentato: o si perdevano dettagli nelle basse luci, accettando zone di nero puro, o si rinunciava a quelli delle alte luci, accettando zone di bianco puro.

Le cose miglioravano con la pellicola negativa a colori, meno contrastata, e con quella negativa in bianco e nero, le cui possibilità di post-produzione manuale (scelta del contrasto della chimica e del processo di sviluppo, adozione di filtri colorati di contrasto, scelta della gradazione della carta da stampa, mascherature e bruciature selettive ecc.) la avvicinavano alle prestazioni dei sensori digitali. Ho parlato di post-produzione manuale perché considero il processo fotografico in bianco e nero quanto di più simile ci fosse, in tempi "chimici", a quel che si fa adesso con



Una fotografia notturna, scattata in diapositiva cm 10x12,5 di un soggetto con ampia gamma di brillanze: per non perdere dettaglio nelle alte luci, l'esposizione calcolata ha sacrificato le informazioni delle ombre.



Scansione di una lastra in bianco e nero di cm 10x12,5. La maggiore morbidezza dell'emulsione b/n consentiva di accogliere una gamma di brillanze molto più ampia che su pellicola diapositiva.

i files d'immagine e prego i puristi di non volermene: la trasfigurazione della realtà operata dal bianco e nero non ha nulla da invidiare a quanto possiamo fare con i software di ritocco. Sarà, per citare il [Maestro Gianni Berengo Gardin](#), "Vera Fotografia" - il che vuol dire che il resto è (il suo livello di certezza mi impone di non usare neppure un condizionale) "Falsa Fotografia" - ma con il reale, che

stimola il senso della vista con [luci che vibrano dai 400 ai 700 nanometri](#) e non con livelli diversi di energia di una sola lunghezza d'onda (perbacco, non esiste una luce incolore, esistono solo luci colorate! Tutt'al più la loro mescolanza dà una sensazione che chiamiamo [bianco o grigio](#)), non c'entra quasi nulla. Analoghi livelli di difficoltà riguardavano il bilanciamento del bianco. Senza dilungarmi

troppo, prima del digitale ogni fotografo di architettura e interni usava un termocolorimetro per capire di che colore fosse la luce che illuminava il proprio soggetto ed eventualmente la filtrava con gelatine colorate, di alta

qualità e alto costo, in modo da ottenere un originale che al cliente, progettista o rivista che fosse, ricordasse il più possibile la realtà. La fotografia digitale ha drasticamente cambiato il nostro modo di lavorare e quello che possiamo

ottenere dal singolo scatto, ma è possibile identificare alcune invarianti tecniche con le quali ogni fotografo deve comunque confrontarsi.

MENU RITOCO E PICTURE CONTROL 2 DI NIKON D810



Dal "Menu di Ritocco" sono raggiungibili diverse opzioni di ritocco e sviluppo per svolgere lavorazioni on-camera, come ad esempio la correzione di distorsione prospettica. Le opzioni di sviluppo RAW/NEF permettono di raggiungere anche i Picture Control, come ad esempio nelle opzioni sopra mostrate di Sviluppo Monocromatico, potendo accedere ai filtri di "ripresa" Giallo, Arancio, Rosso o Verde. Nikon D810 introduce la nuova generazione Picture Control 2, che aggiunge regolazioni più fini, e propone il parametro di "Chiarezza". I Picture Control 2 sono sfruttabili on-camera da D810 e successive ma anche su RAW/NEF scattati da fotocamere di generazioni precedenti gestiti con Nikon [ViewNX.2 versione.2..1.0](#) o successiva, con [Nikon.Picture.Control.2.0](#) o successiva e da [Nikon.Capture.NX-D 1.0](#) o successiva.

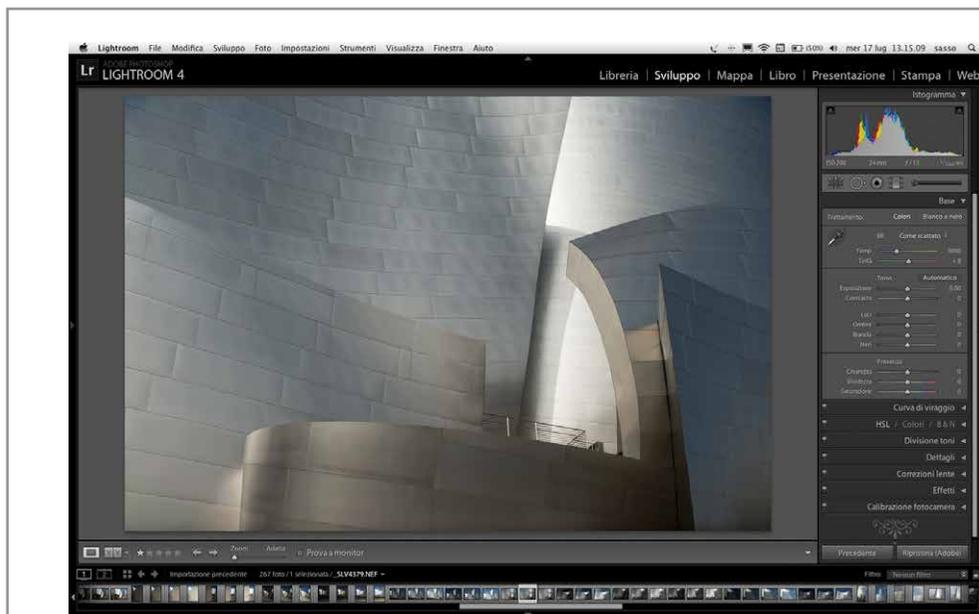
Competenze tecniche necessarie

Per fotografare -anche- l'architettura bisogna saper calcolare l'esposizione del soggetto. Questo vuol dire, in esterni, fare una valutazione di come le diverse parti dell'inquadratura riflettono verso obiettivo e sensore la luce che le colpisce. La fotografia è fatta da queste riflessioni e l'insieme dei livelli di energia che va da quella più debole a quella più forte è detta la gamma delle brillanze del soggetto. Se questa non

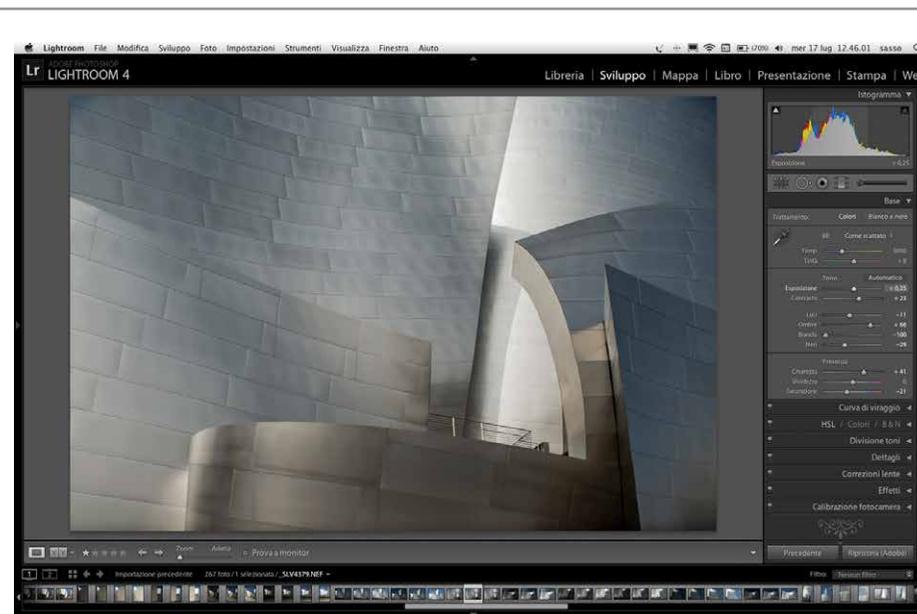
supera i 10 stop, un qualunque sensore moderno decente è in grado di accoglierla.

Per tornare all'esempio di poco sopra, fatta 1 la luce più debole che un sensore è in grado di rappresentare come tono scuro diverso dal nero, il tono più chiaro diverso dal bianco può arrivare al valore 1.024 (ormai anche di più, per la verità). Questo significa che, laddove in diapositiva si dovevano sacrificare molte informazioni, di solito nelle ombre, dato che il nero dà meno fastidio del bianco puro, in digitale possiamo raccontare molta più realtà in ogni scatto. Possiamo anche sbagliare le misurazioni esposimetriche molto più di prima, perché errori anche gravi possono essere recuperati in fase di elaborazione dei

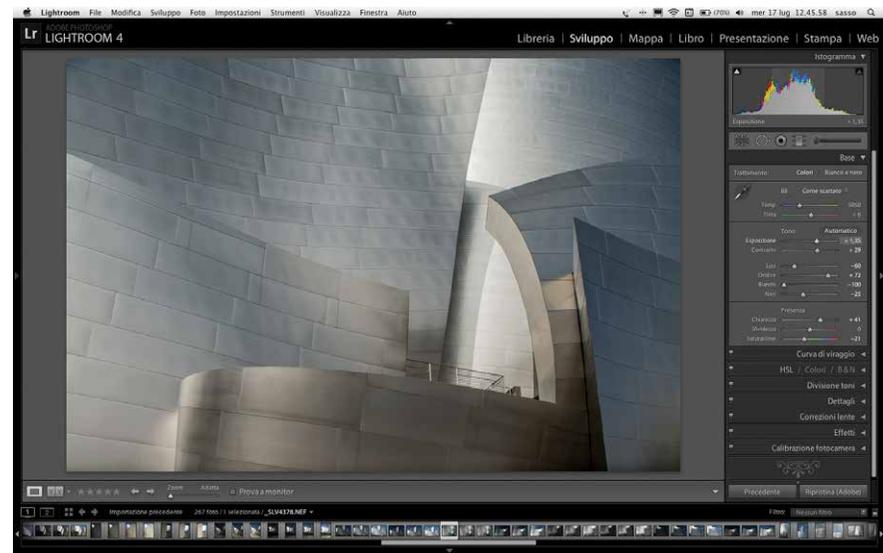
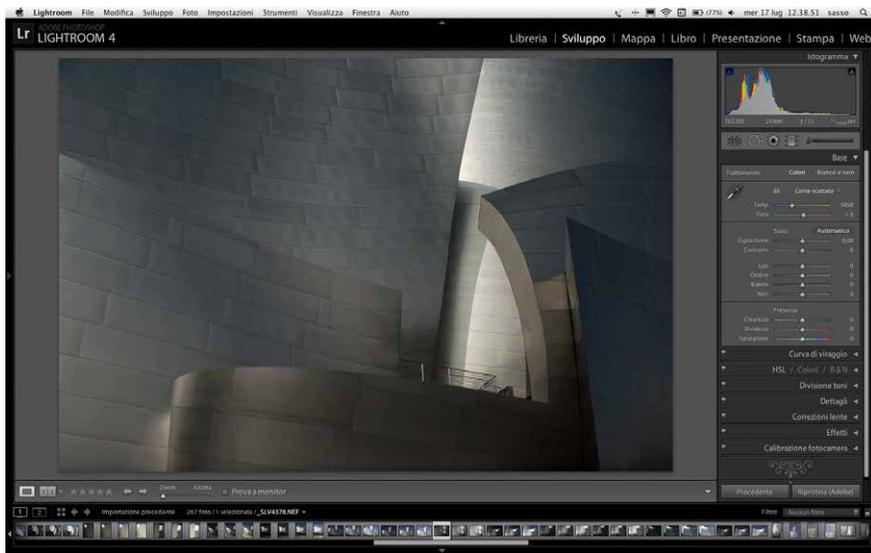
files, in particolare se RAW/NEF (in generale io vieterei i jpeg come formato di registrazione di un originale, per lo meno nella lenta fotografia di architettura).



Un'esposizione sostanzialmente corretta.



Un intervento di controllo tonale in Adobe Lightroom.



A sinistra: una sottoesposizione; a destra: un intervento di controllo tonale che consente di tornare a un'immagine simile a quella esposta correttamente.



A sinistra: una sovraesposizione; a destra: un intervento di controllo tonale che consente di tornare a un'immagine simile a quella esposta correttamente.

ESPOSIZIONE E ISTOGRAMMA DI LUMINANZA



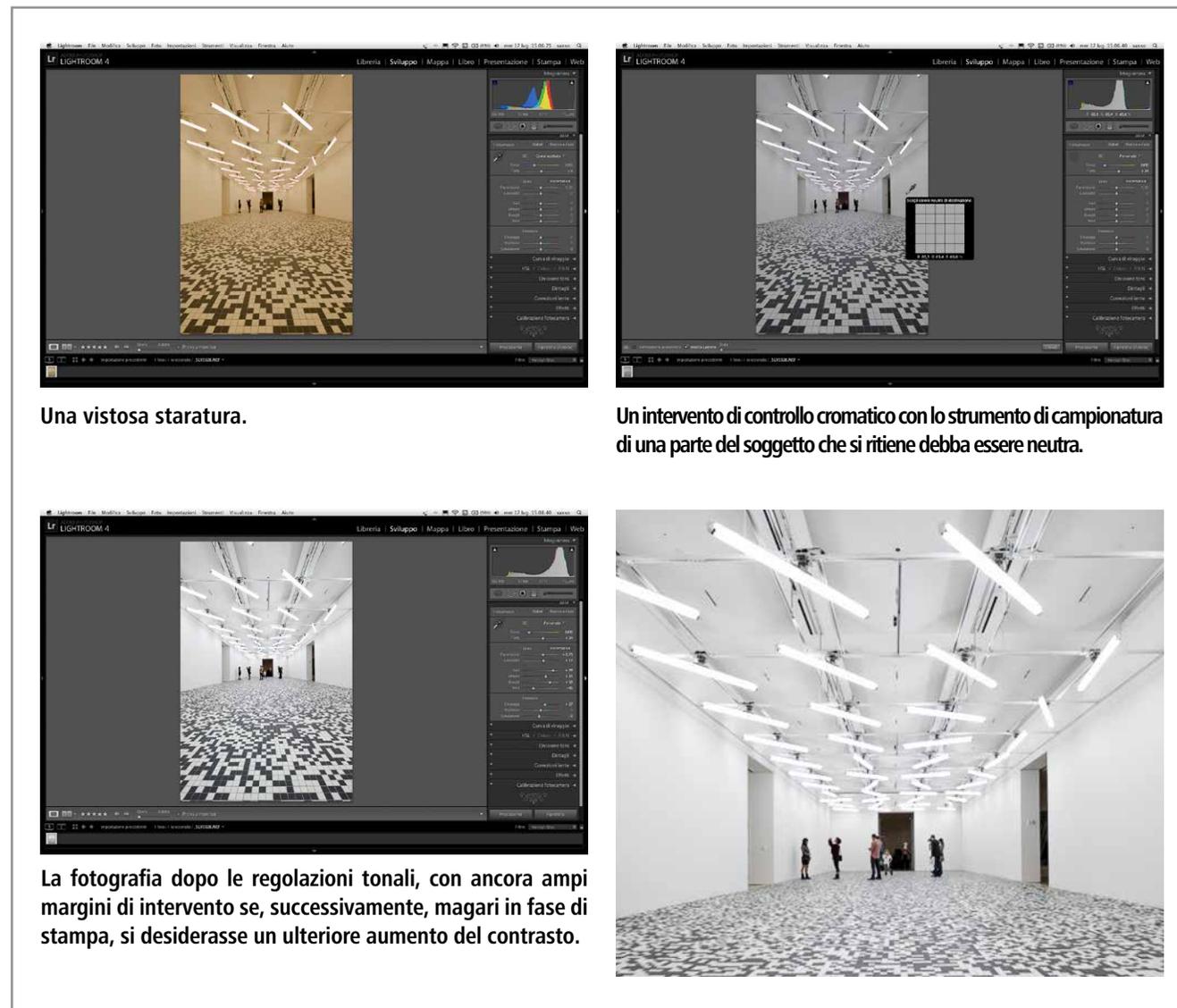
Scusate il tema dell'inquadratura: ho cercato nel mio archivio sequenze di foto scattate con la D800 dal drasticamente sottoesposto all'esageratamente sovraesposto, ma non ne ho trovate. Questa serie, comunque, mostra un soggetto con una gamma di brillanze al limite della gamma dinamica del sensore. L'esposizione corretta potrebbe essere quella in basso a sinistra scattata a 1/60", perché l'istogramma che la descrive appare come il più completo. Ciò tralasciando il potenziale di recupero delle alte luci possibile in RAW/NEF con maggiori escursioni su foto scattate in daylight o comunque con luce anche artificiale flash o continua ma con tutto lo spettro.

Questo non vuol dire che non si possa voler fare le cose per bene anche adesso, ma il calcolo esposimetrico è diventato senz'altro meno critico di prima. Una macchina fotografica moderna è in grado di dividere l'inquadratura in un elevato numero di zone, di misurarle e di calcolare in tempi brevissimi la media tra tutte queste misurazioni, in modo che la coppia tempo di otturazione - apertura relativa consigliata sia adatta a non escludere, se possibile, gli estremi della gamma delle brillanze del soggetto. Il modo migliore di operare è, a mio avviso, quello di cominciare dalle indicazioni dell'esposimetro della macchina e poi, dopo uno scatto di prova, verificare l'istogramma che l'apparecchio produce: quando il tracciato che racconta l'estensione e l'intensità delle diverse brillanze del soggetto si trova tutto compreso all'interno dei limiti del grafico cartesiano, allora so di avere un file ben esposto.

Non è importante che la visualizzazione a monitor sia perfetta, mi basta sapere che ho raccolto quante più informazioni potevo: la definizione della gamma tonale e del contrasto, la vivacità delle alte luci, la leggibilità delle ombre e così via sono ancora tutte da fare, ma questo avverrà al computer in fase di elaborazione dei RAW/NEF. Qualcosa di simile vale anche per il bilanciamento cromatico: i files d'immagine, molto più morbidi della pellicola diapositiva, sono meno drastici anche sulle dominanti cromatiche. In più, mentre nella fotografia chimica bisognava possedere un termocolorimetro e un ampio corredo di filtri (ognuno dei quali costava i suoi bei soldi e richiedeva un adattamento dell'esposizione per compensare il suo assorbimento del flusso luminoso), adesso, una volta regolato l'apparecchio su una taratura

più o meno simile a quella della luce principale, più per non vedere sul display le foto tutte starate che per reale necessità, so di poter fare la vera valutazione del bilanciamento del

bianco al momento dell'elaborazione dei files RAW/NEF indifferentemente in [Nikon ViewNX 2](#), in [Nikon Capture NX-D](#) oppure in [Adobe Camera RAW di Lightroom](#).



Una vistosa staratura.

Un intervento di controllo cromatico con lo strumento di campionatura di una parte del soggetto che si ritiene debba essere neutra.

La fotografia dopo le regolazioni tonali, con ancora ampi margini di intervento se, successivamente, magari in fase di stampa, si desiderasse un ulteriore aumento del contrasto.

La profondità di campo, cioè lo spazio di realtà che riusciamo a far apparire nitido sull'unico piano del sensore, non è granché cambiata nel passaggio dalla chimica all'informatica: rimane un assurdo teorico con continue applicazioni pratiche. Di per sé, la profondità di campo non esiste: a una distanza del soggetto dall'obiettivo corrisponde una sola distanza a cui questo costruisce l'immagine nitida del soggetto stesso.

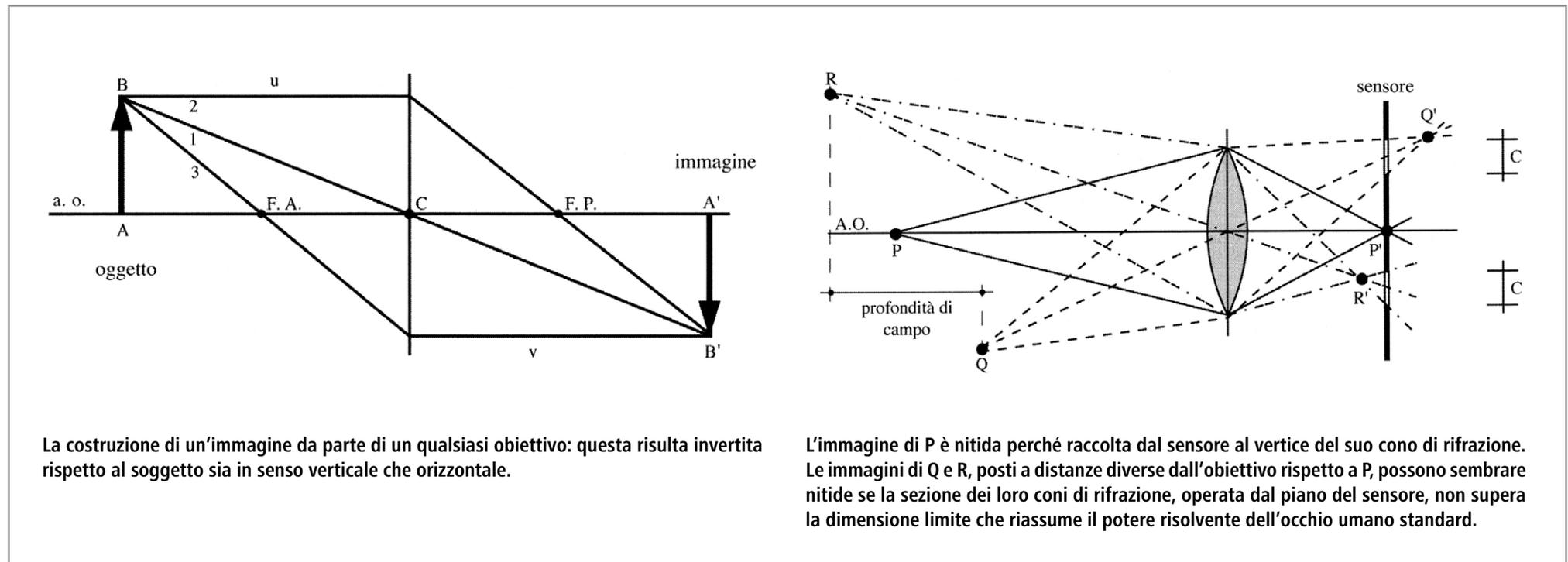
Quindi più soggetti a più distanze non possono diventare immagini nitide a una sola distanza dietro l'obiettivo. Ma, considerando i limiti del potere risolvete di un occhio standard, immagini leggermente sfuocate

sembrano nitide e quindi è possibile mettere in pratica la profondità di campo anche se questa rimane, dal punto di vista teorico, impossibile. Non intendo addentrarmi nell'analisi delle differenze tra pixel e aggregati di alogenuri d'argento, e di come questo dovrebbe cambiare le nostre valutazioni sulla profondità di campo: tra la fotografia chimica e quella digitale le somiglianze sono più rilevanti delle differenze e riguardano le tre grandezze che, a posteriori dell'ammissione dei limiti del potere risolvete dell'occhio standard, influenzano l'estensione della profondità di campo, cioè l'apertura relativa, la lunghezza focale e la distanza tra obiettivo e soggetto. Non a caso, queste tre grandezze non

riguardano il materiale sensibile, ma solo l'obiettivo e il soggetto. Semplificando, la variazione dell'apertura relativa è direttamente proporzionale a quella della profondità di campo, quella della lunghezza focale lo è indirettamente e al quadrato, quella della distanza dal soggetto lo è direttamente e al quadrato.

Cioè -per semplificare davvero-:

- se aumento l'apertura relativa (chiudo il diaframma), aumento la PdC; se riduco l'apertura relativa (apro il diaframma) riduco la PdC;





Diaframma chiuso, distanza dal soggetto e focale corta offrono una grande estensione della profondità di campo.



Diaframma aperto, vicinanza al soggetto e focale lunga riducono fortemente l'estensione della profondità di campo.

- se aumento la lunghezza focale, riduco al quadrato la PdC; se la diminuisco, aumento al quadrato la PdC;
- se aumento la distanza dal soggetto, aumento al quadrato la PdC; se la diminuisco, diminuisco al quadrato la PdC.

A rileggere quanto ho scritto mi piange il cuore: le semplificazioni mi addolorano, almeno in fotografia. Non ho parlato di potenze del due, di curve caratteristiche, del grigio medio e della riflessione al 18%, di sistema zonale, della misurazione della luce incidente, delle curve spettrofotometriche dei filtri, del modello di temperatura colore e delle sue deroghe, di profondità di fuoco, di

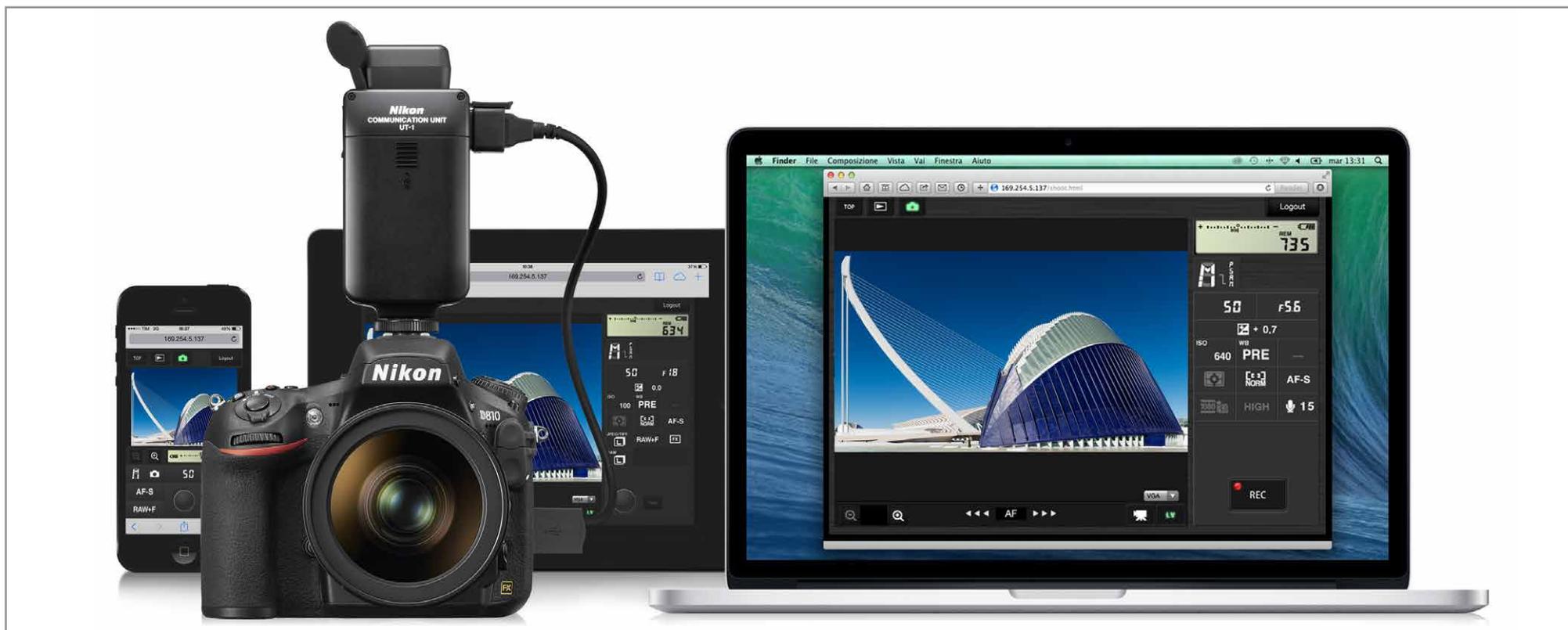
iperfocale e di tante altre cose! Per farlo avrei bisogno di moltissimo tempo, di moltissimo spazio e, soprattutto, di infinita pazienza da parte di voi lettori. Ma la lista è qui sopra, chi vuole si faccia un giro tra libri, internet e tra le numerose pubblicazioni [eXperience](#).

CONFRONTO AFFIANCATO IN RIPRESA LIVE VIEW



OTTURAZIONE ELETTRICA IN M-UP





Il confronto affiancato di due parti dell'inquadratura in Live View di D810 permette, assieme all'orizzonte virtuale elettronico, maggiore precisione sulla messa in bolla della macchina e, quando serve, nell'applicazione del Principio di Scheimpflug con gli obiettivi basculabili e decentrabili Tilt/Shift. L'otturazione elettronica in modalità M-UP permette, invece, di evitare anche il più micro dei micro-mossi soprattutto quando sono in uso focali tele gestite su treppiedi non "propriamente" stabili. Nikon D800 e D810 permettono di raggiungere una connessione di rete cablata Ethernet attraverso il modulo UT-1 e, con il WT-5 innestato su UT-1, di ottenere estese potenzialità WiFi. In grafica è mostrata la connessione di controllo.HTTP.in.remoto.wireless, che permette regolazioni e comandi dal browser iOS o Android di smartphone e tablet, ma anche da browser di Macintosh oppure Windows.



Il corredo

L'architettura può essere fotografata con qualsiasi apparecchio fotografico, ma, come sempre, se si vuole avere a disposizione un vocabolario sufficientemente ricco, è meglio dotarsi di una estesa gamma di lunghezze focali.

A mio avviso, un possibile corredo base dovrebbe comprendere:

- un corpo macchina reflex, meglio se con sensore full-frame;
- uno zoom a vocazione fortemente grandangolare (per esempio 14-24mm);
- uno zoom intermedio (per esempio 24-70mm);
- uno zoom medio - lungo (per esempio 70-200mm);
- un treppiedi che arrivi a circa 2 metri di altezza;
- una testa panoramica di buona qualità, meglio se micrometrica.

Il [corpo...macchina...reflex](#) è preferibile perché è sui sistemi SLR che si sono concentrate la progettazione e la costruzione di ampie gamme di obiettivi, soprattutto dei grandangolari spinti, necessari per inquadrare soggetti di grandi dimensioni come gli edifici nella loro interezza. La scelta del sensore full-frame consente di accedere, potenzialmente, alla gamma più vasta: quella, cioè, che comprende anche gli [obiettivi...Tilt/Shift](#), che sul formato Nikon FX di 24x36mm offrono il loro angolo di ripresa maggiore (e non, come succede sui

UN POSSIBILE CORREDO PROFESSIONALE



D810 + AF-S Nikkor 24-70mm f/2.8G ED



D810 + AF-S Nikkor 14-24mm f/2.8G ED



D810 + Impugnatura MB-D12 +
AF-S Nikkor 70-200mm f/2.8G ED VR II

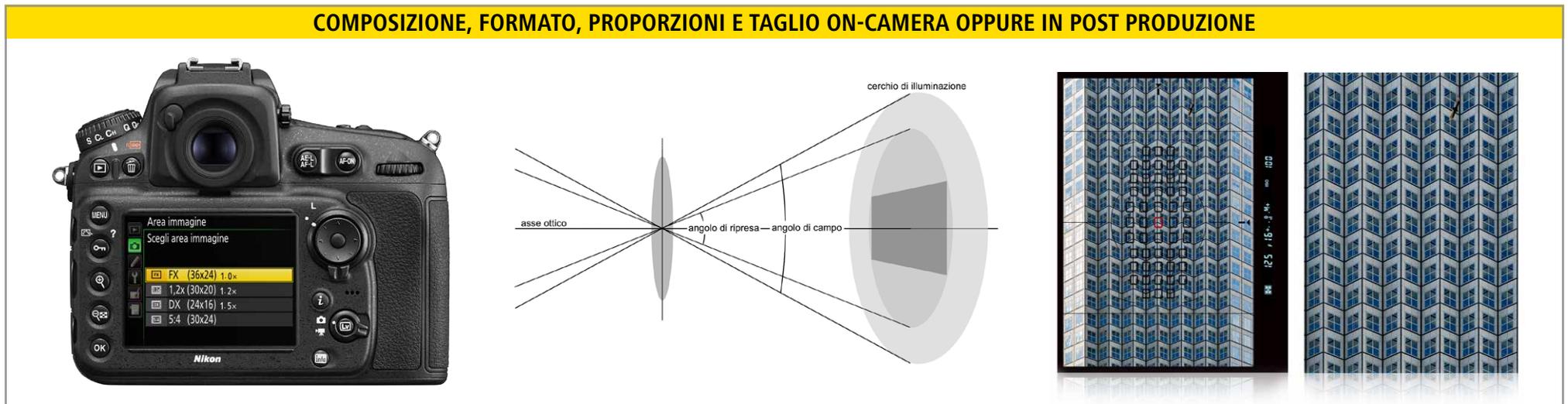
Un corredo professionale: [reflex.DSLR](#) per impieghi in campo architettonico può essere costituito da una "qualunque" [reflex.DSLR.Pieno.Formato.Nikon.FX.24x36](#) della serie D600/D700/D800 o D4. Per coprire l'intera gamma focali con zoom luminosi della [serie.Nikkor](#) si segnalano tra i grandangolari l'[AF-S.Nikkor.14-24mm.f/2.8G.ED](#) oppure l'[AF-S.Nikkor.16-35mm.f/4G.ED.VR](#), tra i medio-tele l'[AF-S.Nikkor.24-70mm.f/2.8G.ED](#) e tra i medio-tele/tele l'[AF-S.Nikkor.70-200mm.f/2.8G.ED.VR.II](#) oppure l'[AF-S.Nikkor.70-200mm.f/4G.ED.VR](#).

sensori DX, di 18x24mm, un angolo di visione 1.5 volte più stretto, come visto tra le tante pubblicazioni, anche in [quelle legate agli aspetti video](#)). L'indicazione degli obiettivi zoom potrebbe generare qualche discussione con i sostenitori delle focali fisse, soprattutto quelli che seguono il "verbo" bressoniano, ma io credo che siano uno strumento di libertà. La mia opinione è che, nella fotografia di architettura, a comandare sia il lento, approfondito percorso intellettuale che porta alla determinazione del punto di vista e, come passaggio immediatamente successivo, dell'ampiezza dell'inquadratura. Dal punto di vista dipendono lo svolgersi prospettico del soggetto e le sovrapposizioni

tra di loro delle parti che lo compongono. Il punto di vista viene prima di tutto e nella sua ricerca ancora non è necessario l'apparecchio fotografico; una volta scelto, la sola categoria di obiettivi capace di costruire i limiti dell'inquadratura in modo da farle contenere solo ciò che si desidera è quella degli zoom. Con le ottiche fisse (che pure ho comprato in grande abbondanza, durante la mia storia fotografica, per ogni sistema che ho posseduto - 35mm, 6x6, l'apparecchio a banco ottico nel formato 10x12.5), se a comandare è il punto di vista, allora siamo costretti a un compromesso sull'inquadratura; se, invece, lasciamo il ruolo principale alla composizione e ai suoi confini, siamo

costretti a un compromesso sul punto di vista. Vi prego, non ditemi che gli zoom impigriscono lo sguardo: questo, pigro o no, appartiene al fotografo e non a una categoria di obiettivi. Naturalmente è possibile, per chi non vuole possedere degli zoom, usare obiettivi ampi e poi tagliare la composizione definitiva on-camera con la funzione "Rifila" del "Menu di Ritocco" oppure in fase di post-produzione: questo, dal punto di vista concettuale, però, è esattamente come zoomare, solo che non lo si fa in ripresa.

COMPOSIZIONE, FORMATO, PROPORZIONI E TAGLIO ON-CAMERA OPPURE IN POST PRODUZIONE



L'inquadratura fatta in pieno formato FX con un 200mm su sensore full-frame. A destra, una porzione dell'immagine precedente, che sembra una foto scattata con un'ottica più lunga. Se la risoluzione a disposizione è abbondante come su Nikon D800 e D810 e la qualità ottica elevata come con gli obiettivi Nikkor, il taglio all'interno dell'inquadratura (cropping) non necessariamente genera una perdita di qualità apprezzabile.

La serie Nikon D800 offre in ripresa quattro formati di "Area Immagine" selezionabili tra pieno formato FX da 36MP, 1,2X da 25MP, DX da 1.5X e 5:4 da 30MP. La serie D800 offre inoltre la possibilità di scattare in pieno formato FX 24x36 da 36MP e ritagliare on-camera verso l'ingrandimento ed il formato preferibile.

RISOLUZIONI, PROPORZIONI E DIMENSIONI DI CROP ON-CAMERA D810



MENU RITOCO "RIFILA"



SCELTA IMMAGINE



MENU RITOCO "RIFILA"



PROPORZIONI 3:2



PROPORZIONI 5:4



PROPORZIONI 1:1



PROPORZIONI 16:9



DIMENSIONI VARIABILI

L'opzione "Rifila" del "Menu di Ritocco" permette di scegliere l'immagine scattata potendone creare copie ritagliate all'interno delle proporzioni 3:2, 4:3, 5:4, 1:1, 16:9 e per ognuna la possibilità di variare lo zoom di taglio e, di conseguenza, la risoluzione corrispondente.

Ai tre obiettivi zoom si possono aggiungere gli obiettivi Tilt/Shift: sono quegli obiettivi che, grazie a una progettazione dello schema ottico tale da offrire un angolo di campo significativamente maggiore di quello

di ripresa e a una costruzione dotata di meccanismi di decentramento e basculaggio delle lenti, permettono di portare sul sensore porzioni di realtà che con obiettivi non decentrabili sarebbero raggiungibili solo

con l'inclinazione del corpo macchina e la generazione, quindi, di ulteriori fughe prospettiche dell'immagine del soggetto.

NIKKOR PC-E 85, PC-E 45 E PC-E 24



I tre obiettivi Tilt/Shift Nikkor di Nikon: da sinistra, le focali 85mm, 45mm e 24mm.

DECENTRAMENTO



Il PC-E Nikkor 24mm f/3.5D ED in posizione di decentramento.

BASCULAGGIO



Il PC-E Nikkor 24mm f/3.5D ED in posizione di basculaggio.

Gli obiettivi Tilt/Shift del sistema Nikon sono tre: il [PC-E Nikkor 24mm f/3.5D ED](#), il [PC-E Micro Nikkor 45mm f/2.8D ED](#) e il [PC-E Micro Nikkor 85mm f/2.8D](#). Si tratta di obiettivi dotati di un sistema a ingranaggi capace di spostare - Shift = decentrare - o di far ruotare - Tilt = basculare - le lenti rispetto al materiale sensibile sul piano focale. I loro schemi ottici sono caratterizzati da angoli di campo estremamente abbondanti, in grado di illuminare sensori o pellicole ben più grandi dei formati Nikon FX (circa 24x36mm) o DX (circa 16x24mm), ovvero di consentire al materiale sensibile adottato sul piano focale (sensore) di ricevere immagini anche quando le lenti vengano decentrate di molti millimetri o bascolate di parecchi gradi. Definisco l'angolo di campo come l'angolo al vertice del cono composto da tutta la luce che un obiettivo proietta dalla realtà dentro un apparecchio fotografico. Definisco angolo di ripresa l'angolo al vertice del cono composto dalla luce che un obiettivo proietta dentro un apparecchio fotografico e che ha per base il cerchio in cui è inscritto il materiale sensibile nella specifica condizione di ripresa.

L'angolo di campo non varia, è caratteristico dello schema ottico dell'obiettivo. L'angolo di ripresa cambia ogni volta che cambio la distanza dal soggetto e, di conseguenza, la distanza tra l'obiettivo e il materiale sensibile necessaria alla messa a fuoco; cambia anche nel passaggio da un sensore a un altro di differenti dimensioni.

Angolo di campo, di ripresa e soluzione Jumbo MBS con PC-E Nikkor

Per dare con degli esempi un'idea delle potenzialità degli obiettivi Tilt/Shift di Nikon, il [PC-E Nikkor 24mm](#)

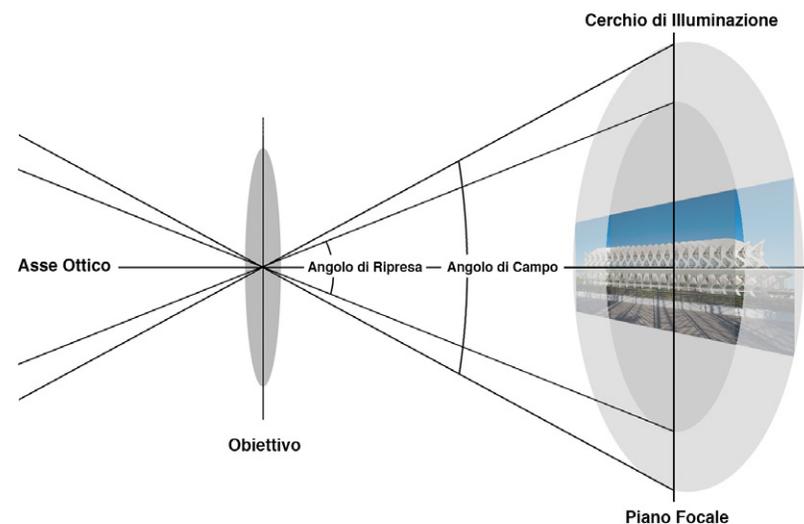
[f/3.5D.ED](#), che sul formato di 24x36mm offre un angolo di ripresa di circa 84°, è in realtà dotato di un angolo di campo di oltre 102° e produce quindi, nella messa a fuoco dell'infinito, un cerchio di illuminazione con un diametro di oltre 60 millimetri.

Lo scopo principale del movimento di basculaggio è quello di orientare il piano di messa a fuoco in modo da ottenere il soggetto nitido con un'esigenza minore del normale di profondità di campo oppure

raggiungere una messa a fuoco selettiva di una parte e l'enfatizzazione della sfuocatura del resto di esso.

Lo scopo del decentramento, invece, è quello di inquadrare porzioni di realtà che, con obiettivi non decentrabili, sono raggiungibili solo inclinando l'apparecchio fotografico rispetto al soggetto e, quindi, generando una fuga prospettica in più rispetto alla normale visione sperimentata con gli occhi.

ANGOLI DI CAMPO E ANGOLI DI RIPRESA CIRCOSCRITTI NEL CERCHIO DI ILLUMINAZIONE



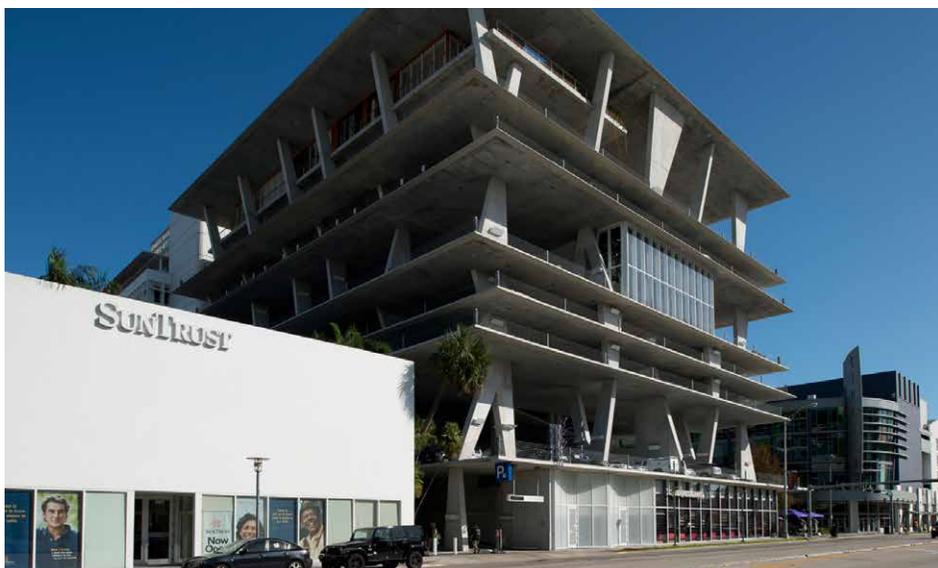
Gli schemi ottici degli obiettivi Nikkor serie PC-E sono caratterizzati da angoli di campo estremamente abbondanti, in grado di illuminare sensori o pellicole ben più grandi dei formati Nikon FX (circa 24x36mm) o DX (circa 16x24mm), ovvero di consentire al materiale sensibile adottato sul piano focale (sensore) di ricevere immagini anche quando le lenti vengano decentrate di molti millimetri o bascolate di parecchi gradi. Il [PC-E Nikkor 24mm f/3.5D.ED](#), che sul formato di 24x36mm offre un angolo di ripresa di circa 84°, è in realtà dotato di un angolo di campo di oltre 102° e produce quindi, nella messa a fuoco dell'infinito, un cerchio di illuminazione con un diametro di oltre 60 millimetri. Nella grafica di sinistra è mostrata, al centro, la singola proiezione contenuta nel 24x36mm e, in trasparenza esterna, le porzioni immagine comunque inquadrare dall'obiettivo. Decentrando l'obiettivo oppure il corpo, come nel caso della tecnica Jumbo MBS che non varia il punto di vista durante il decentramento, il sensore viene illuminato dalle porzioni laterali del cerchio di immagine.



Il basculaggio per ottenere nitidezza su un piano diagonale rispetto alla macchina fotografica.



Il basculaggio per ottenere una nitidezza selettiva.



Inquadratura senza decentramento.

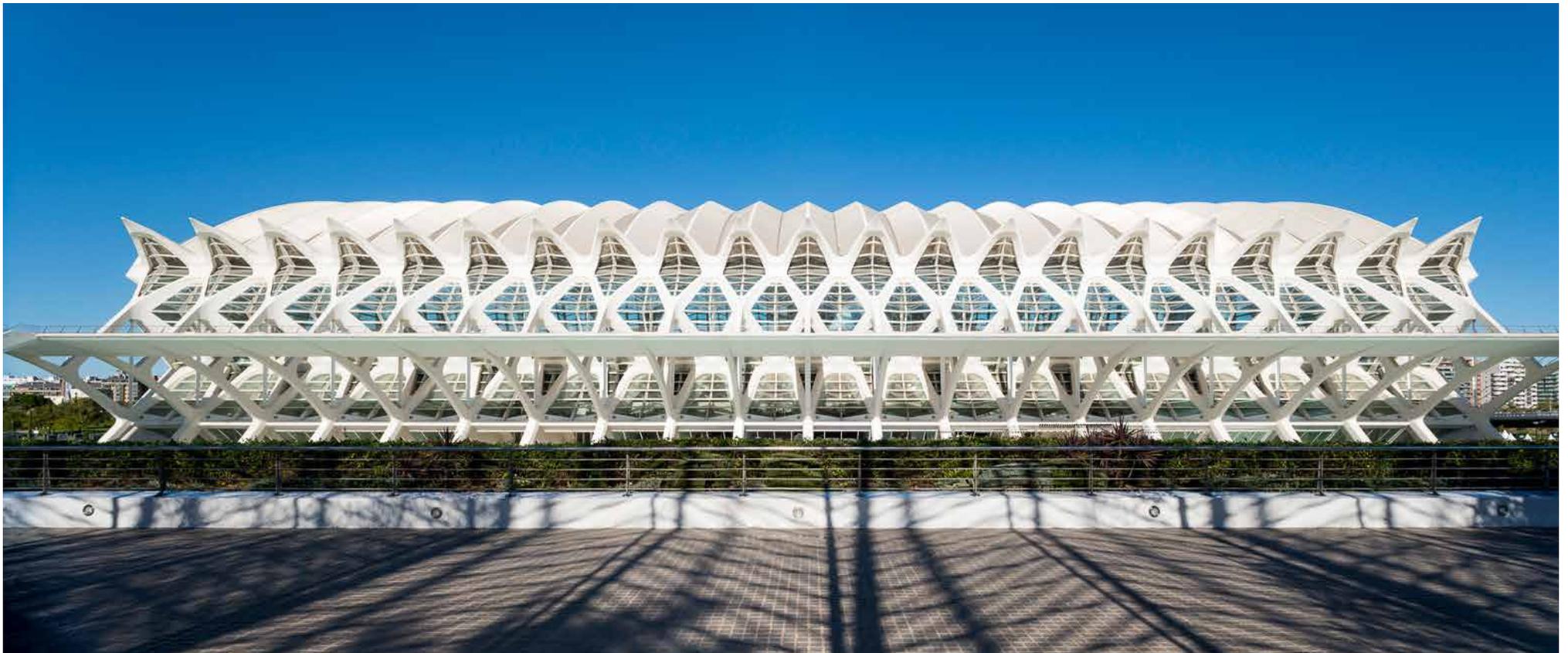


Inquadratura con decentramento verticale.

Gli obiettivi Tilt/Shift mettono a disposizione del fotografo due direzioni di decentramento (con circa 11.5mm di spostamento ognuna) e la possibilità di ruotare le parti mobili, liberando un meccanismo di blocco, in tutte le direzioni: in questo modo si fanno decentramenti verticali, verso l'alto o verso il basso, decentramenti orizzontali, verso destra o verso sinistra, e decentramenti diagonali. Grazie al decentramento è quindi possibile ottenere l'inquadratura desiderata senza ruotare l'apparecchio, e con esso il sensore

o la pellicola, evitando così di generare nuovi punti di fuga per ulteriori prospettive. Il sistema Nikon è anche dotato di un accessorio Nital – la staffa [Jumbo MBS](#), progettata da Giuseppe Maio in collaborazione con fotografi professionisti in campo still-life, architettura, riproduzione fotografica di beni culturali, fotografia di interni e paesaggistica in stitching quando in campo sono richiesti anche soggetti ravvicinati. La staffa, che collega l'obiettivo (e non la fotocamera) alla testa del treppiedi, rende

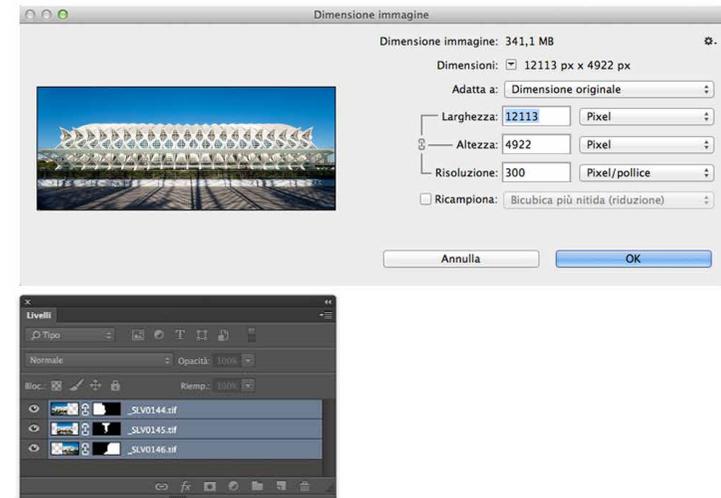
possibile applicare i decentramenti senza spostare il punto di vista. I vantaggi di quanto appena detto sono stati diffusamente descritti in diversi [eXperience](#) e in [qualche video](#); qui ritengo utile ricordare questa opportunità attraverso due immagini "panoramiche" ottenute dallo stitching di tre immagini fatte con la staffa JMBS e i decentramenti del [PC-E Nikkor 24mm f/3.5D ED](#).



DECENTRAMENTO ORIZZONTALE CORPO IN JUMBO MBS PER MOSAICO DI RIPRESA CON NIKKOR PC-E

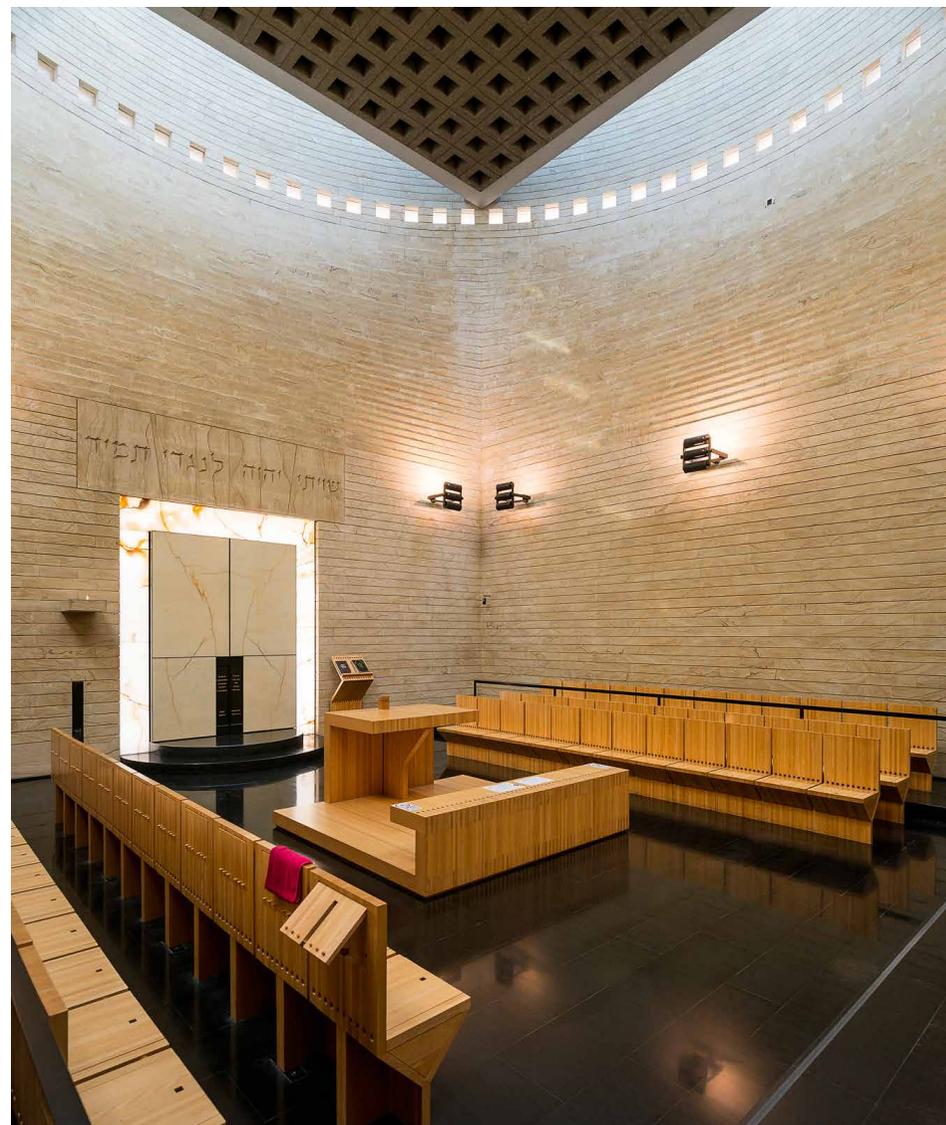
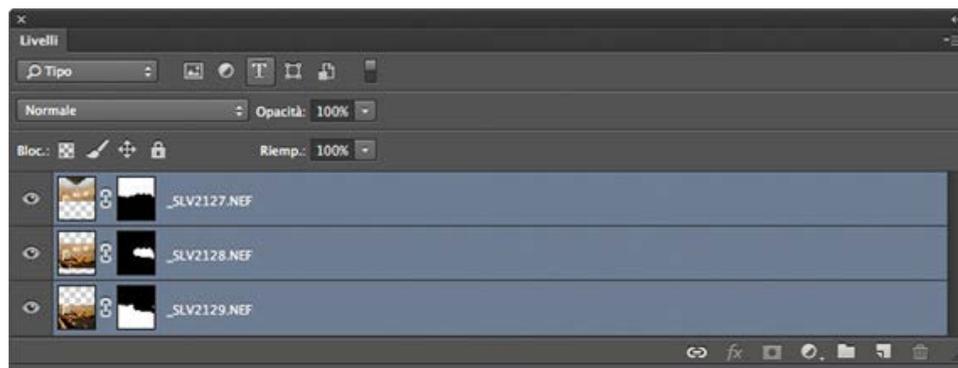


12.000 pixel



Una panoramica orizzontale ottenuta dai tre scatti fatti su staffa Jumbo MBS con decentramento corpo verso sinistra, senza decentramento e con decentramento verso destra. Con D800 e D810 è possibile raggiungere una risoluzione di circa 12.000 x 4.900 pixel (57 Megapixel) e un angolo di ripresa, con il PC-E Nikkor 24mm f/3.5D ED, di 102°. La ripresa in soluzione Jumbo MBS, che collega l'obiettivo (e non la fotocamera) alla testa del treppiedi, rende possibile applicare i decentramenti senza spostare il punto di vista restituendo file senza errori prospettici che permettono a Photomerge di Photoshop, di creare una semplice maschera di "cucitura" che non richiede alterazioni geometriche. Il decentramento orizzontale operato alla massima estensione arriva, in questo caso con il sensore nella sua lunghezza di lato 36mm, a lambire il bordo del cerchio di illuminazione dell'obiettivo mostrando sugli angoli estremi la caduta di luce. Per evitare di includere la vignettatura in ripresa di mosaico orizzontale, evitare il massimo decentramento laterale oppure preventivare, laddove possibile, una post produzione di ritocco.

DECENTRAMENTO VERTICALE CORPO IN JUMBO MBS PER MOSAICO DI RIPRESA CON NIKKOR PC-E



Una panoramica verticale ottenuta dai tre scatti fatti su staffa Jumbo MBS con decentramento corpo verso l'alto, senza decentramento e con decentramento verso il basso. Con D800 e D810 è possibile raggiungere una risoluzione di circa 7.300 x 8.600 pixel (oltre 60 Megapixel) e un angolo di ripresa, con il PC-E Nikkor 24mm f/3.5D ED, di circa 90°!

Con gli apparecchi come la Nikon D4/D4s, la D3x o la serie D3, che non hanno un flash incorporato, la rotazione dell'obiettivo già decentrato non incontra ostacoli. Tuttavia, l'accoppiata [PC-E Nikkor 24mm f/3.5D ED](#) e D800/D810 o serie D700, può generare qualche difficoltà, perché il pomello originale non riesce a passare sotto il flash incorporato di questi apparecchi. Nikon ha però, contestualmente al lancio delle reflex citate, messo a disposizione dei pomelli "ridotti" che superano questo inconveniente. La sostituzione del pomello può essere richiesta ai [laboratori di assistenza e supporto Nikon autorizzati](#).

Il treppiedi e la testa panoramica, sui quali purtroppo le cifre da investire non sono secondarie, devono garantire massima stabilità ed essere in grado di portare e sostenere un peso di circa 3 kg (apparecchio fotografico con zoom AF-S Nikkor 70-200mm f/2.8G ED VR II) a non meno di due metri di altezza. L'alluminio va benissimo, il carbonio è meglio, una testa a tre movimenti liberi va bene, micrometrica è meglio.

Insisto sull'altezza del cavalletto: spesso nel fotografare l'architettura ci troviamo di fronte ostacoli, soprattutto auto, e poter tenere la macchina fotografica in alto può essere d'aiuto. L'altezza del fotografo, invece, conta fino a un certo punto: gli apparecchi digitali consentono il Live View, qualche modello offre il monitor orientabile e quando non presente, è possibile inquadrare da [tablet o smartphone in Wi-Fi](#). Ma più semplicemente, con uno specchietto da trucco, io riesco a comporre le inquadrature anche

POMELLO DI CONTROLLO DECENTRAMENTO DI PC-E NIKKOR 24mm f/3.5D ED



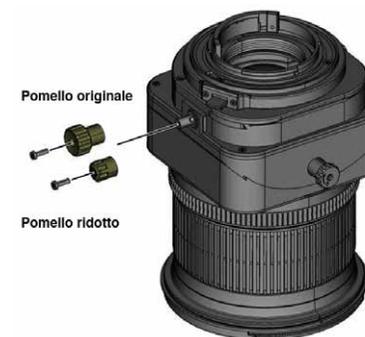
La Nikon D800 con il PC-E Nikkor 24mm f/3.5D ED decentrato in verticale.



La Nikon D800 con il PC-E Nikkor 24mm f/3.5D ED decentrato in diagonale. Come si vede nella foto, il pomello del "kit di modifica" Nikon non è d'ostacolo alla rotazione del corpo dell'obiettivo.



La Nikon D810 con il PC-E Nikkor 24mm f/3.5D ED in vista laterale. Il pomello del "kit di modifica" Nikon offre ampi spazi di manovra.



Per il PC-E Nikkor 24mm f/3.5D ED Nikon mette a disposizione, attraverso i centri di assistenza autorizzati, un "kit di modifica" per sostituire il pomello originale con uno più piccolo.

quando la macchina si trova molto più in alto dei miei occhi. Lo so, ho fatto un elenco che va dai 5.000 ai 15.000 euro. L'architettura, tuttavia, si può

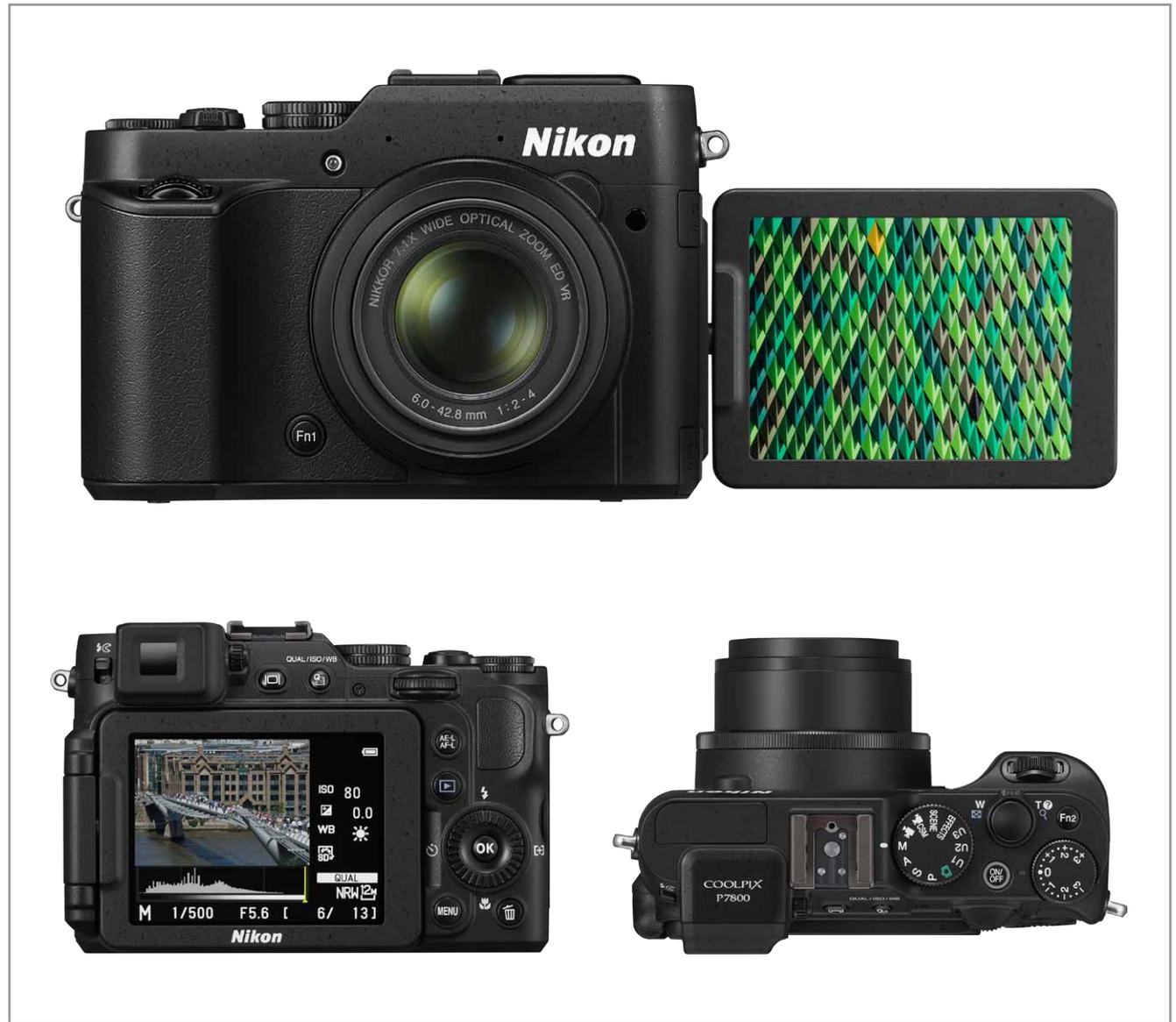
fotografare anche con una macchina compatta da 4 - 500 euro, il cui limite principale è la mancanza di un vero grandangolo.

Coolpix P7700/P7800 nella fotografia di architettura

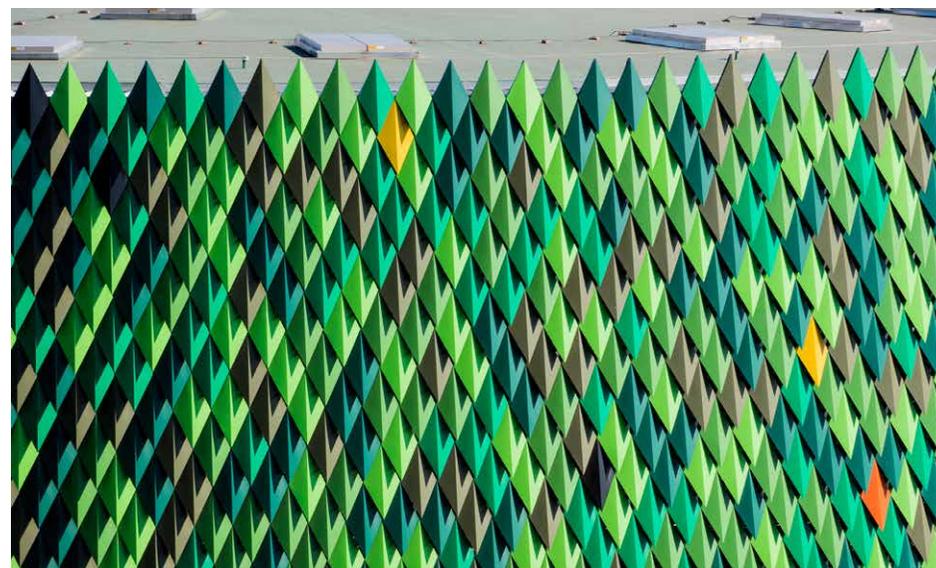
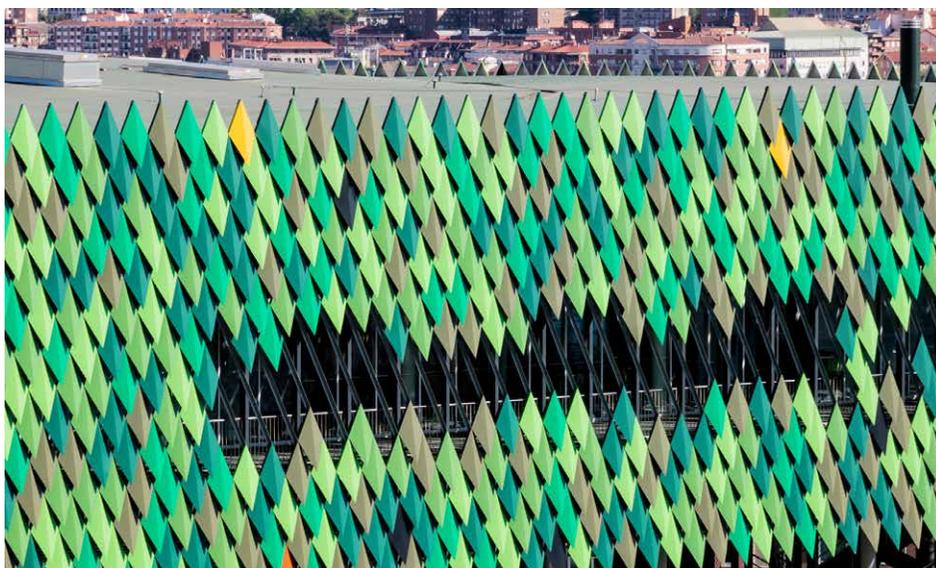
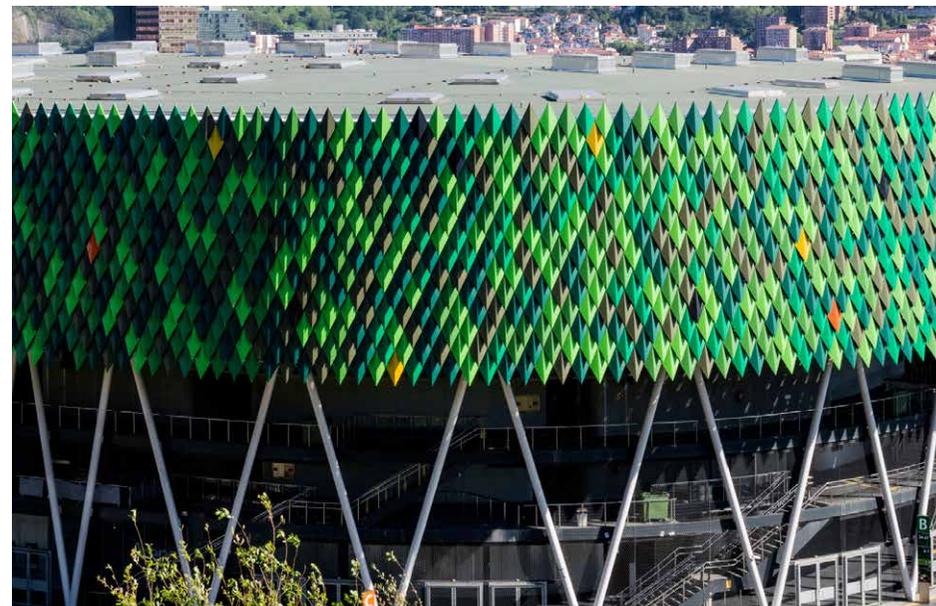


Normalmente dotate di un'accoppiata sensore - zoom che, dalla parte grandangolare, offre una visione equivalente a quella del 28mm sul formato 24x36, (circa 76°), non sono sufficienti per gli spazi ristretti e i soggetti molto grandi.

Sono però molto versatili nella descrizione delle parti di un edificio e nei dettagli, grazie all'estensione della zoomata dalla parte dei teleobiettivi.

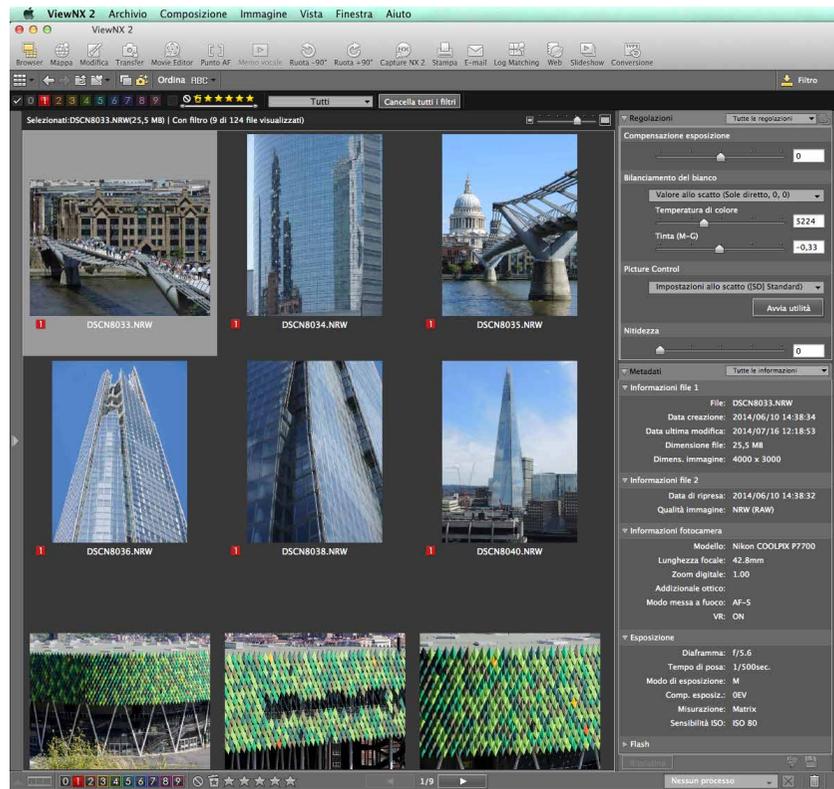


Nikon Coolpix P7700 e Coolpix P7800, hanno ottica equivalente a uno zoom 28-200mm sul formato 24x36mm, display orientabile, disponibilità di scatto RAW/NRW, libere impostazioni manuali e doppie ghiera. Nikon Coolpix P7800 oltre ad essere dotata di mirino elettronico comodo per inquadrature da gestire in condizioni di forte luce ambiente, supporta anche il modulo WiFi Nikon.WU-1a che permette il controllo remoto wireless di inquadratura e di scatto da smartphone o tablet.



La Bilbao Arena dello studio ACXT Arquitectos, vista generale e alcuni dettagli dell'esterno, con Coolpix P7700.

Il mio consiglio, rispetto a questo tipo di apparecchi, è di sceglierne uno con display orientabile, possibilità di lavoro in manuale, un sensore da almeno 10 Megapixel e disponibilità dei files RAW. Ovviamente, quando si usa un apparecchio come questo, si sa che il [controllo della prospettiva](#) dovrà essere fatto necessariamente [in post-produzione](#).



Nikon ViewNX 2



Nikon Capture NX-D

I files RAW di Coolpix P7700 o P7800 possono essere gestiti in piene potenzialità di sviluppo da [Nikon ViewNX 2](#), da [Nikon Capture NX-D](#) e dai software terze parti come anche Adobe Camera RAW di Photoshop e Lightroom.

Software: ViewNX2, Capture NX-D, Adobe Camera RAW, Lightroom, Photoshop

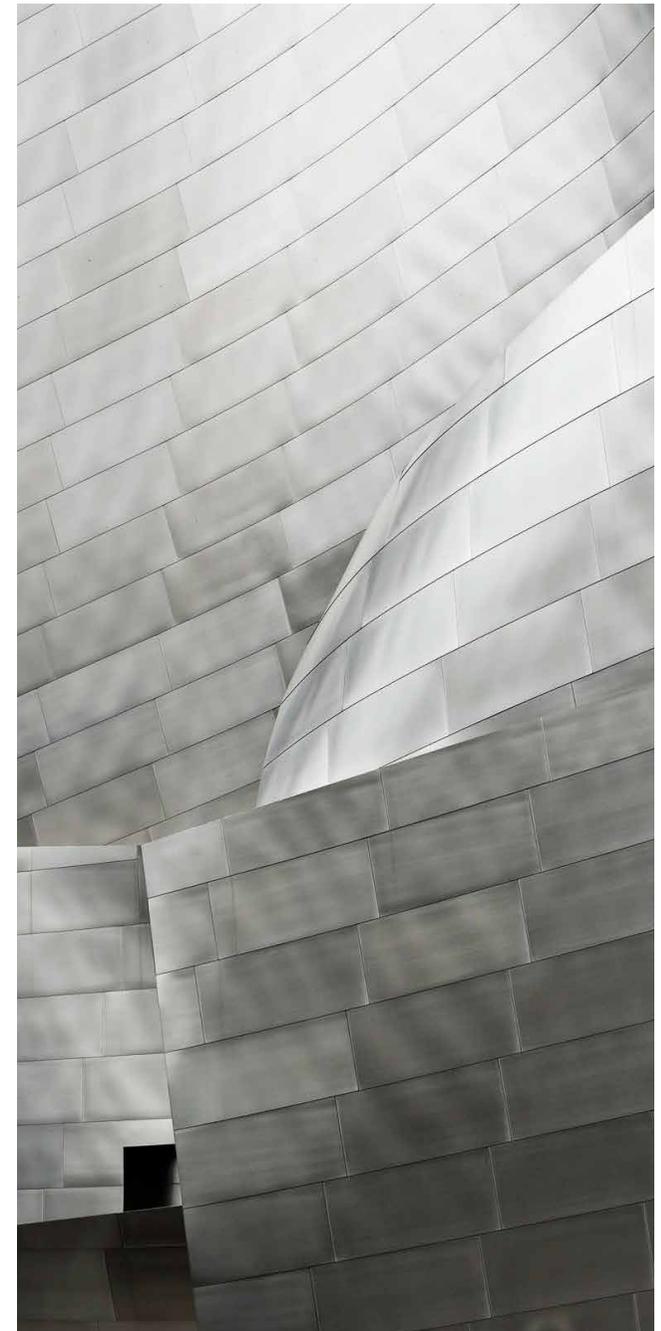
Ogni produttore di sistemi operativi o di apparecchiature fotografiche distribuisce software per l'importazione nel computer, la visione, la correzione e l'ottimizzazione delle immagini digitali. Le applicazioni software Nikon come [ViewNX 2](#) e [Capture NX-D](#) (mostrate in schermate nel capitolo precedente) sono certamente le "migliori" nella gestione di sviluppo RAW ottimizzato, offrono i versatili Picture Control e demosaicizzazioni che tengono conto in totale automatismo del profilo di input -sensore- oltre che del profilo obiettivo per correggere la caduta di luminosità ai bordi e le aberrazioni cromatiche in relazione allo specifico schema ottico. Ma da sole "non bastano" per il completamento del flusso che richiede anche catalogazione e post-produzione di fotoritocco.

In un singolo eXperience non è possibile descrivere nel dettaglio né le potenzialità né le tecniche d'uso dei programmi di fotoritocco, quindi mi limiterò a dare alcune indicazioni su quello che faccio ogni volta che dalla ripresa (la mia emozione, la mia vocazione) passo alla post-produzione (la necessità, il quotidiano calvario).

La mia opinione è che, per lavorare davvero bene le nostre fotografie, abbiamo bisogno di (almeno) due software, il primo per gestire il flusso di ottimizzazione dei files RAW (ricordo che considero questo l'unico formato nel quale scattare) e il secondo per le parti di ritocco, pulizia, ultime scelte di taglio dell'inquadratura, lavoro selettivo su parti dell'immagine, stitching di più foto, procedure HDR nel senso più ampio del termine ecc.

Il software di flusso (io uso Adobe Lightroom), oltre a moltissime funzionalità per la distribuzione e la pubblicazione delle immagini sia in forma cartacea che digitale, accoglie le cartelle piene di files RAW e mette a disposizione innumerevoli strumenti per regolare il bilanciamento cromatico, l'esposizione, il contrasto, i bianchi, i neri, le alte e le basse luci, la vividezza e la saturazione dei colori, sia come insieme che come singolo colore, la nitidezza del dettaglio e il disturbo (il "rumore" delle alte sensibilità e delle basse luci), l'aberrazione cromatica, la distorsione, la vignettatura, l'inclinazione e le prospettive ecc.

Tutti questi parametri possono essere modificati anche in altri programmi di ritocco (per esempio in Adobe Photoshop che condivide con Lightroom il modulo di sviluppo Camera RAW), ma il software di flusso costruisce una biblioteca dalla quale è possibile, per esempio, esportare contemporaneamente le stesse immagini in più formati dopo averle lavorate in un ambiente non distruttivo nel quale è sempre possibile ritornare al file originale.



I software di ritocco (io uso Adobe Photoshop) fanno molte più cose di quante io sia qui in grado di elencare, ma la sintesi potrebbe essere: quello che non riesco a fare in Nikon ViewNX2, in Nikon Capture NX-D e in Lightroom.

Nella mia pratica professionale io mi comporto più o meno così:

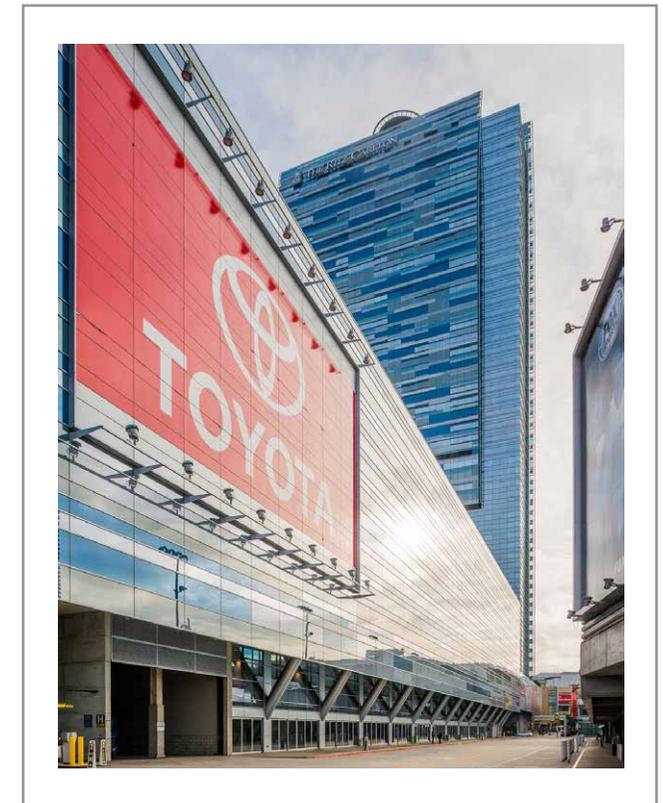
- dopo aver scaricato le immagini RAW sul computer, le organizzo in cartelle in base al cliente, alla data di scatto, al soggetto fotografato;
- importo le cartelle in Adobe Lightroom, che costruisce il suo catalogo con quella stessa organizzazione;
- nel modulo di sviluppo delle immagini regolo, per singola foto o, se possibile, per gruppi di foto, tutti i parametri elencati poco sopra (bilanciamento cromatico, esposizione, contrasto, prospettive...);
- esporto una versione TIF o PSD (il formato nativo di Adobe Photoshop) delle foto appena regolate, di solito all'interno di cartelle create all'interno di quelle relative a cliente/data/soggetto;
- apro Adobe Photoshop e, foto per foto, "pulisco" la polvere del sensore (laddove non gestibile con la funzione Nikon Image Dust Off), correggo al millimetro le eventuali prospettive residue, schiarisco o scurisco selettivamente parti dell'immagine, decido il taglio definitivo e applico una maschera di contrasto coerente con la dimensione di pubblicazione del file;

- sempre in Photoshop, unisco (stitching) eventuali gruppi di immagini ottenute per rotazione della macchina fotografica o decentramento di un obiettivo e, con procedure varie, genero files "HDR" che contengono porzioni di scatti fatti a esposizioni diverse laddove la gamma di brillanze del soggetto fosse più ampia della gamma dinamica del sensore;
- dopo aver finito di lavorare i files TIF/PSD, riapro Adobe Lightroom e li importo nella sua biblioteca;
- da questi files esporto, creando ulteriori cartelle dedicate, una versione JPG di discreta qualità e peso non eccessivo da consegnare al cliente per la visualizzazione rapida a monitor.

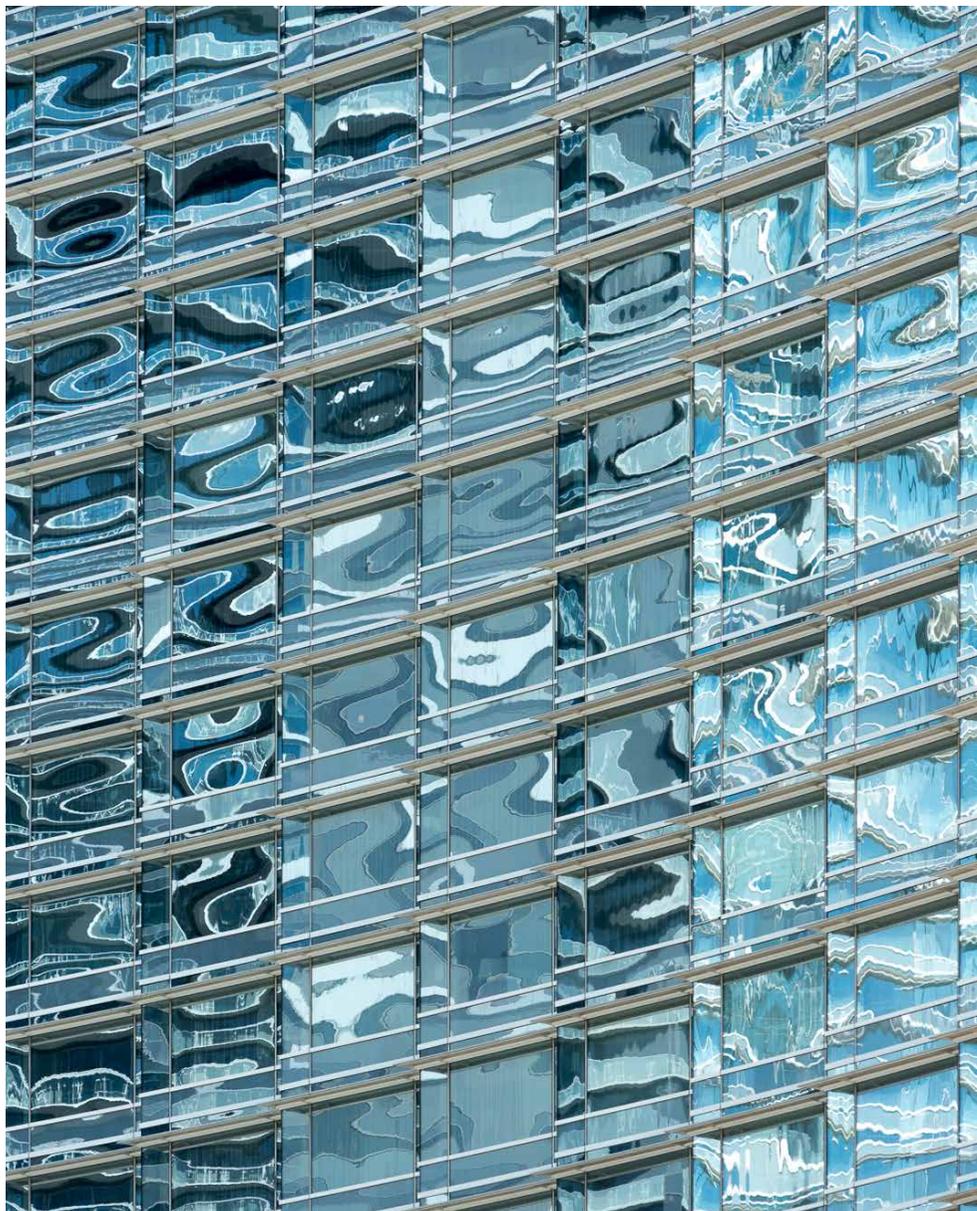
Mi rendo conto di essere stato molto sintetico, ma alla fine si tratta quasi sempre delle stesse cose e, conoscendo i miei limiti al computer, direi che va bene così.

La prospettiva e la scelta del punto di vista

La prospettiva è la variazione della scala alla quale soggetti posti a distanze diverse dall'osservatore vengono rappresentati in un'immagine.



La vicinanza al soggetto, insieme con un angolo di ripresa ampio, esaltato dal decentramento verticale, produce un campo prospettico molto dinamico.



La distanza dal soggetto e l'angolo di ripresa ridotto producono un campo prospettico statico.



In questa foto di Ground Zero la dimensione della fontana (pari a quella di base di una delle due Torri Gemelle) è esaltata dalla visione grandangolare e dalla vicinanza al primo piano del soggetto.



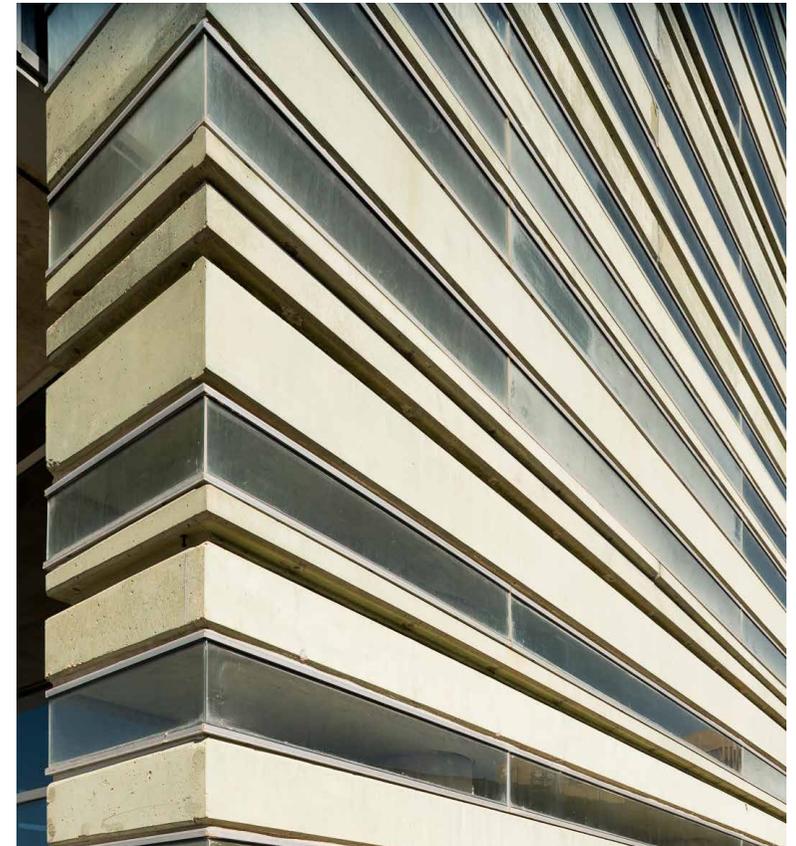
Qui, al contrario, i due lati opposti della fontana sono "avvicinati" dall'angolo di ripresa più stretto, dalla scelta di una focale lunga e da un punto di vista distante dal primo piano.

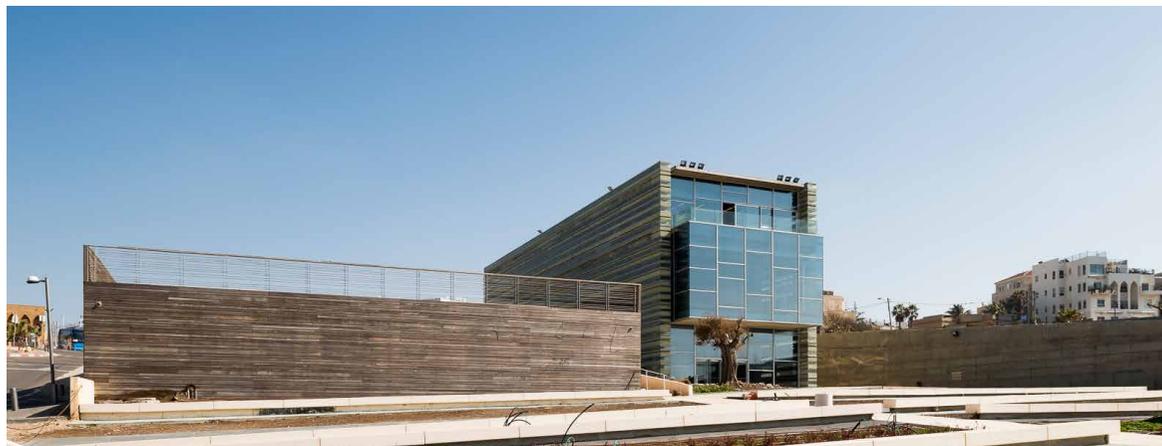
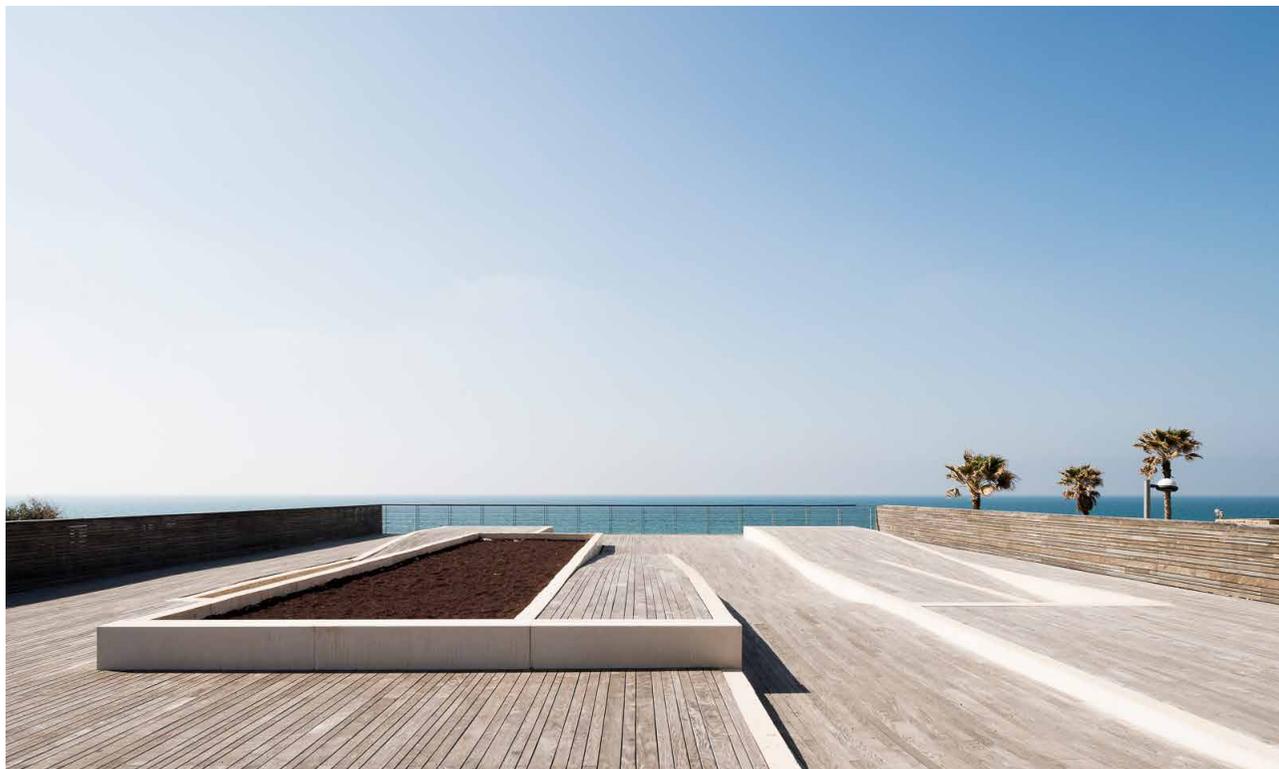
In fotografia la variazione prospettica dipende dalla posizione dell'osservatore rispetto ai soggetti rappresentati, dalla lunghezza focale dell'obiettivo scelto che, associata al formato di ripresa, genera un angolo di visione, e dalla posizione nello spazio del materiale sensibile impiegato.

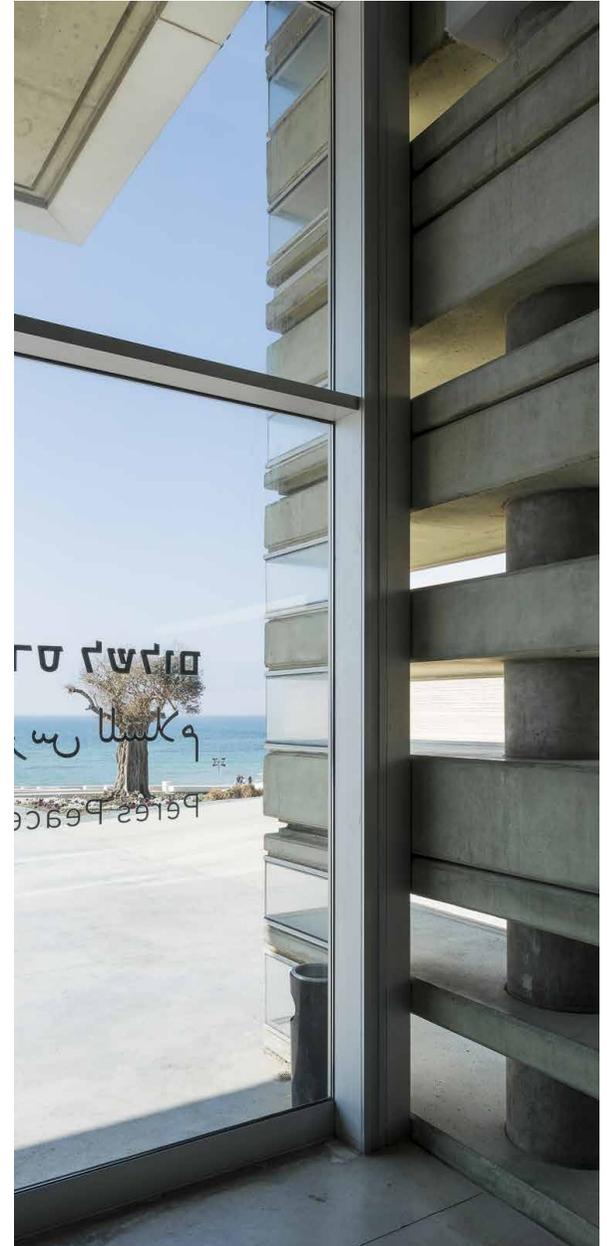
Per chi avesse scaricato o letto il mio [eXperience sul controllo della prospettiva](#) queste frasi non sono

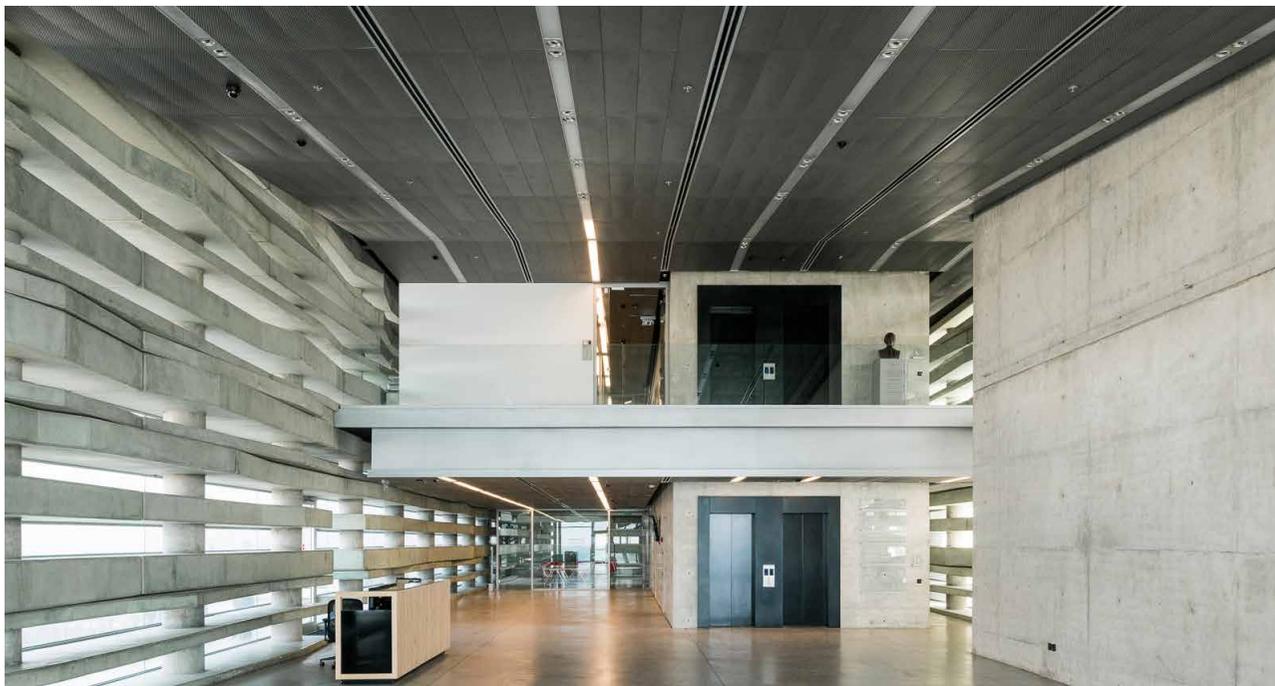
nuove: per la verità, le ho copiate e incollate qui, ne ero convinto allora e lo sono anche oggi. Nella fotografia di architettura, a differenza di quanto succede in altri ambiti, si può (si deve?) non avere fretta: si ha il tempo di leggere il soggetto, di girargli intorno, di capirne la struttura, il disegno, il rapporto tra le parti, il "peso" delle zone illuminate rispetto a quelle in ombra, di analizzarne la forma complessiva e come questa sia

composta di dettagli, ognuno dei quali un microcosmo progettuale. Nella normale pratica professionale è comodo attenersi a un filo narrativo elementare: dal generale - l'edificio immerso nell'ambiente che lo circonda - al particolare - i dettagli costruttivi, i materiali che lo compongono.









Un possibile servizio descrittivo di un edificio, con narrazione dal generale al particolare, dall'esterno all'interno e chiusa emotiva. Il soggetto è la Peres Peace House di Tel Aviv, su progetto di Massimiliano Fuksas.

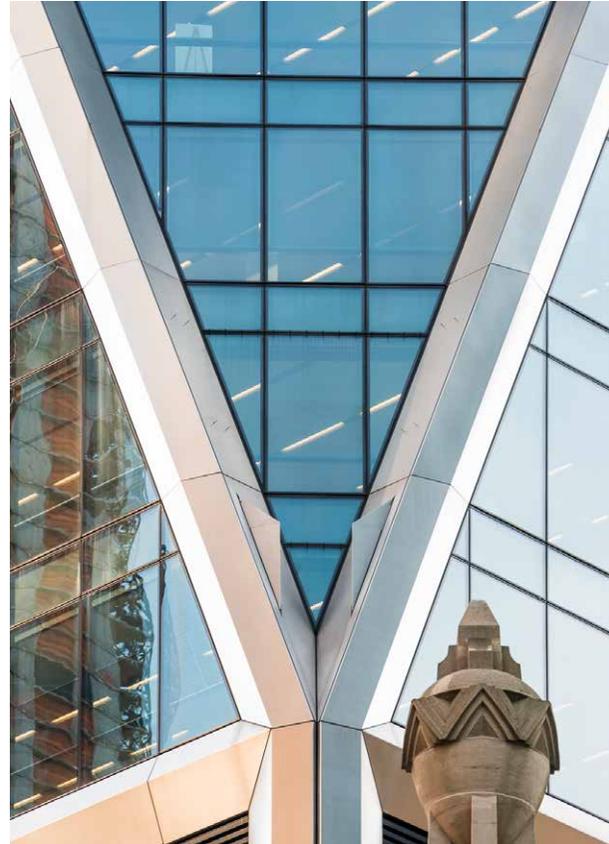
Nella fotografia di architettura libera - artistica, creativa o passionale che sia - ognuno può fare come crede ed io non ho alcun titolo per dire cosa sia giusto o sbagliato. Ineludibile, tuttavia, resta il

ragionamento sulla scelta del punto di vista, perché da questo dipendono, in un ordine che tiene conto delle tre coordinate spaziali di relazione tra il fotografo e il soggetto - distanza, allineamento e altezza - il campo

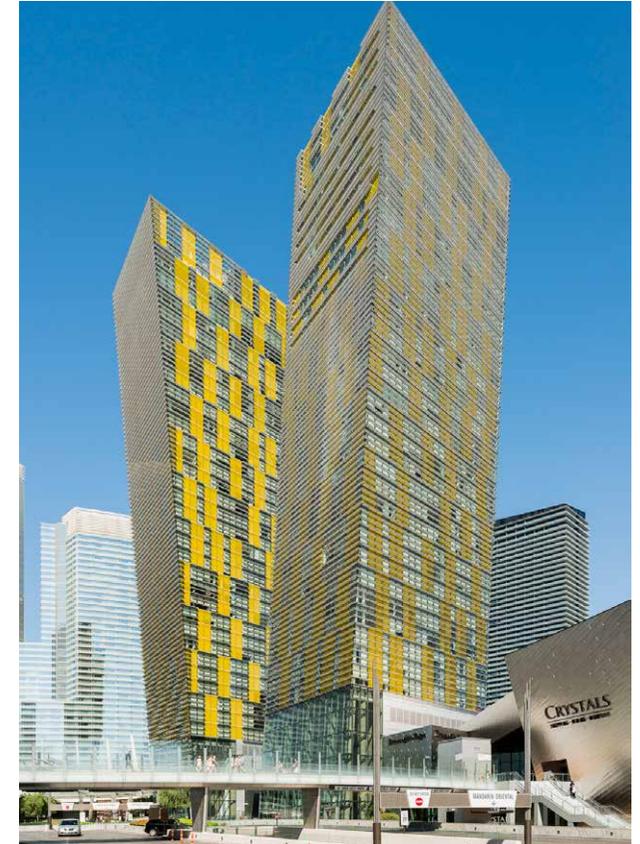
prospettico in cui accogliere lo spettatore, la coerenza dell'immagine con il progetto, la forza del soggetto rispetto allo spettatore o viceversa. Ecco tutto quello che mi sento di suggerire: senza



Un tentativo quasi perfettamente riuscito di ricerca della simmetria. Il Palau de les Arts di Valencia, di Santiago Calatrava, avrebbe anche un momento in cui il sole proietta un'ombra simmetrica: foto fatta, soddisfazione teorica, delusione emotiva... questa, con la luce del tramonto è molto più bella!



Un dettaglio della Hearst Tower di Norman Foster, a Manhattan, costruita al di sopra dell'edificio degli anni '20 di Joseph Urban. La lunga focale mette a confronto i due stili in un impianto compositivo volutamente asimmetrico.



Le Veer Towers di Las Vegas, dello studio Murphy - Jahn di Chicago, viste dal basso e rese slanciate dall'uso di un forte decentramento dell'obiettivo.

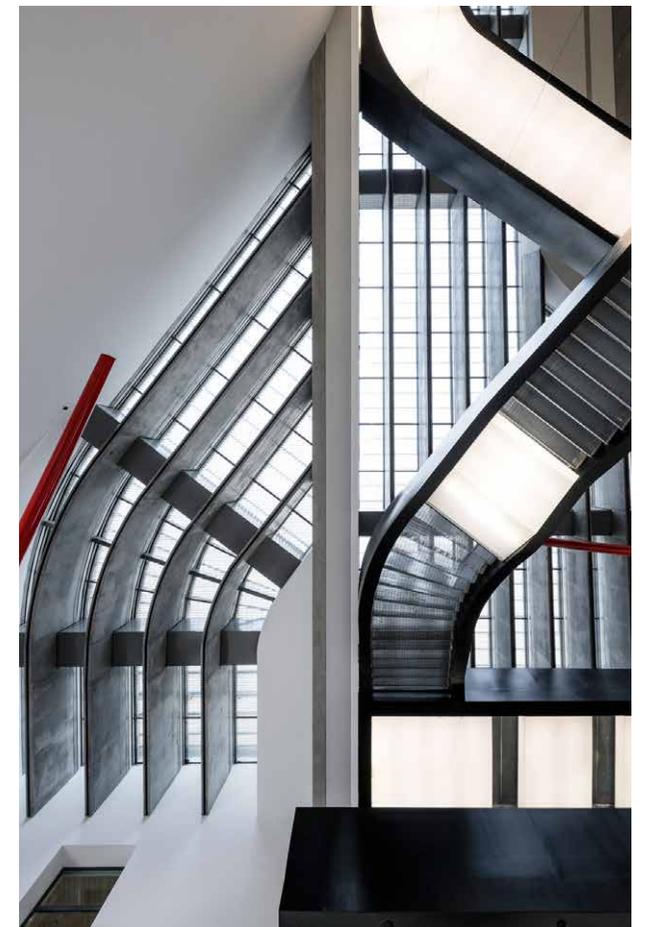
la macchina, ma solo con gli occhi, guardate il soggetto che intendete fotografare avvicinandovi e allontanandovene, spostandovi di fronte a esso verso

destra e verso sinistra, abbassandovi fin dove la cura dei vostri vestiti consente (ma se volete sdraiarsi per terra, non esitate: una buona foto vale più di un paio

di pantaloni! Ecco perché io tendo a vestirmi poco formale) o cercando gradini, lampioni, muretti per alzarvi oltre il livello abituale dello sguardo.



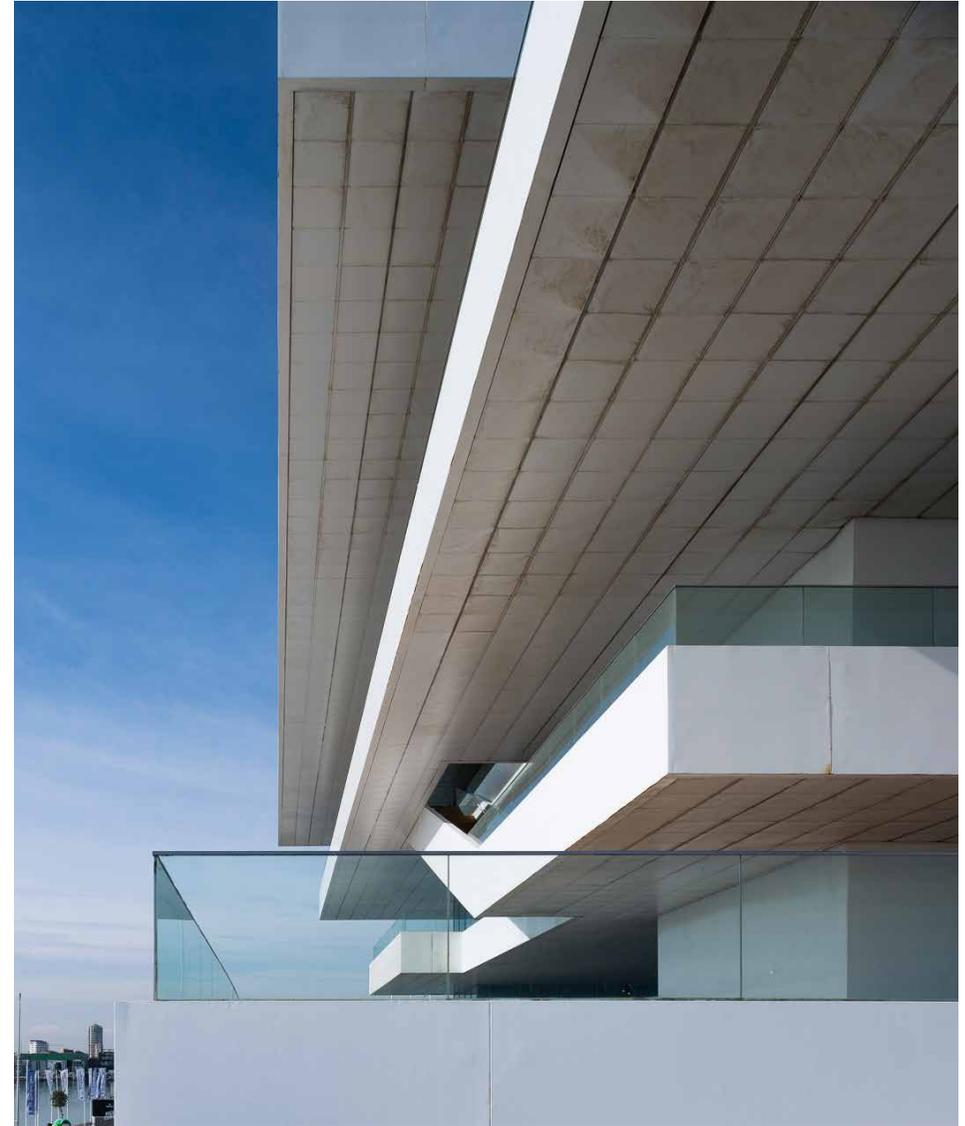
Il Museo d'Arte Contemporanea di Tel Aviv, di Preston Scott Cohen: una vista dal basso (ero sdraiato per terra) dell'atrio centrale. Un tentativo di dare ordine alle numerose diagonali dei percorsi di collegamento tra i sette piani dell'edificio.



Un analogo tentativo fatto al MAXXI di Roma, progettato da Zaha Hadid. Per fortuna nessuno ha avuto da obiettare, come invece mi è successo dentro San Pietro...



Il New York Times Building di Renzo Piano visto dalla cima dell'Empire State Building. Il punto di vista alto e la distanza generano una rappresentazione tendenzialmente oggettiva dell'edificio.



L'edificio Veles e Vents di David Chipperfield a Valencia: grazie all'obiettivo decentrato in diagonale verso l'alto e a destra, ho potuto guadagnare inquadratura dalla parte del costruito pur mantenendo l'asse ottico allineato con la linea esterna della piastra sommitale, che risulta così come una verticale che dà ordine alla composizione.

Ognuno di questi movimenti cambia la rappresentazione dell'oggetto, cioè cambia lo spazio nel quale immergete chi, dopo di voi, guarderà le vostre

fotografie. Avvicinarsi vuol dire dare forza e potenza al primo piano e imporre allo spettatore uno spazio precipitoso, dinamico nel quale esercitare il proprio

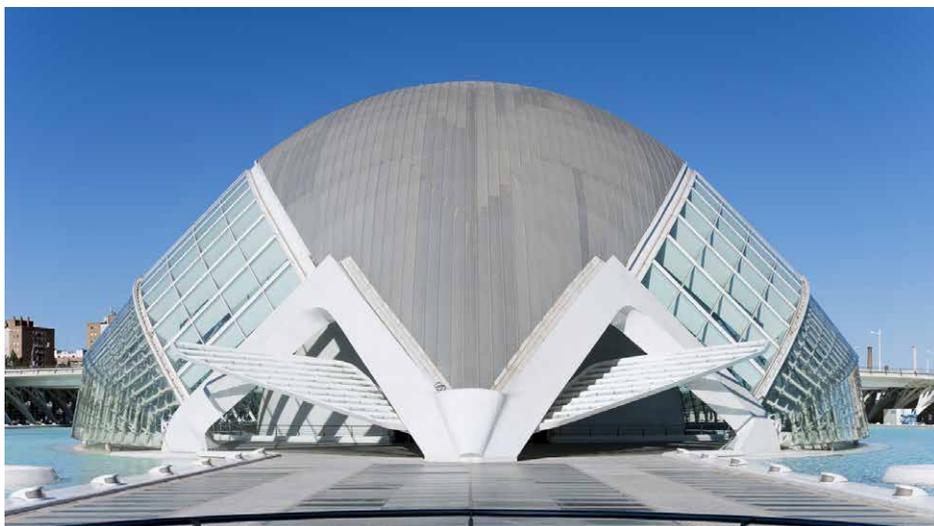
sguardo; allontanarsi vuol dire, al contrario, offrire una narrazione via via sempre più neutra, asettica, meno coinvolgente, tendenzialmente oggettivante.



La Bilbao Arena dello studio ACXT Arquitectos vista dal basso.



Il Teatro Nazionale HaBima di Tel Aviv, di Ram Karmi, visto con il 24mm T/S da lontano e da più vicino.



Lo Hemisfèric di Santiago Calatrava a Valencia in una prospettiva centrale sull'asse di simmetria.



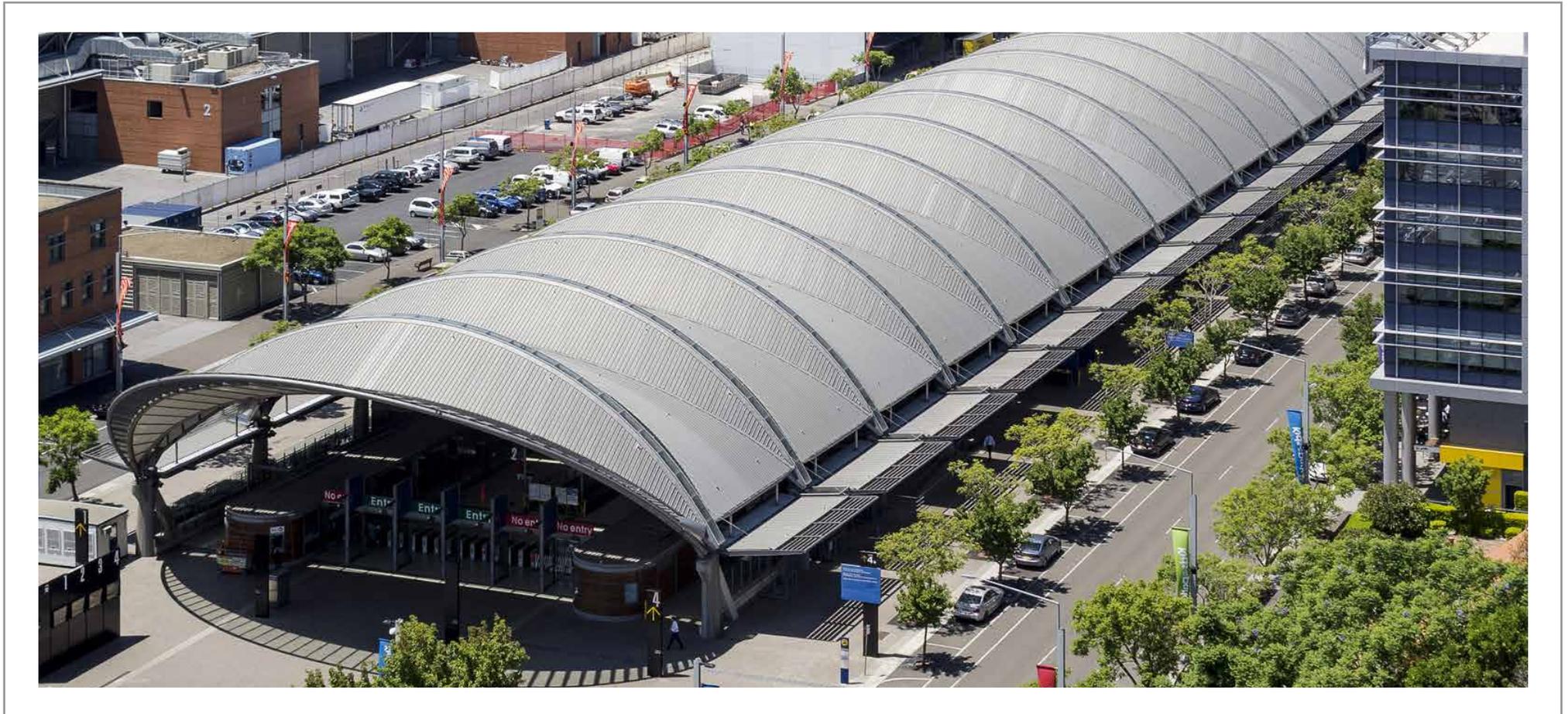
Lo Hemisfèric di Santiago Calatrava a Valencia in una prospettiva accidentale che ne mostra il lato vetrato e anche parte del Palau de les Arts.

Spostarsi verso destra o sinistra, oppure rimanere legati a un ipotetico asse centrale eventualmente riconoscibile nel disegno del soggetto, vuol dire creare dissonanze o consonanze visive rispetto al pensiero del progettista.

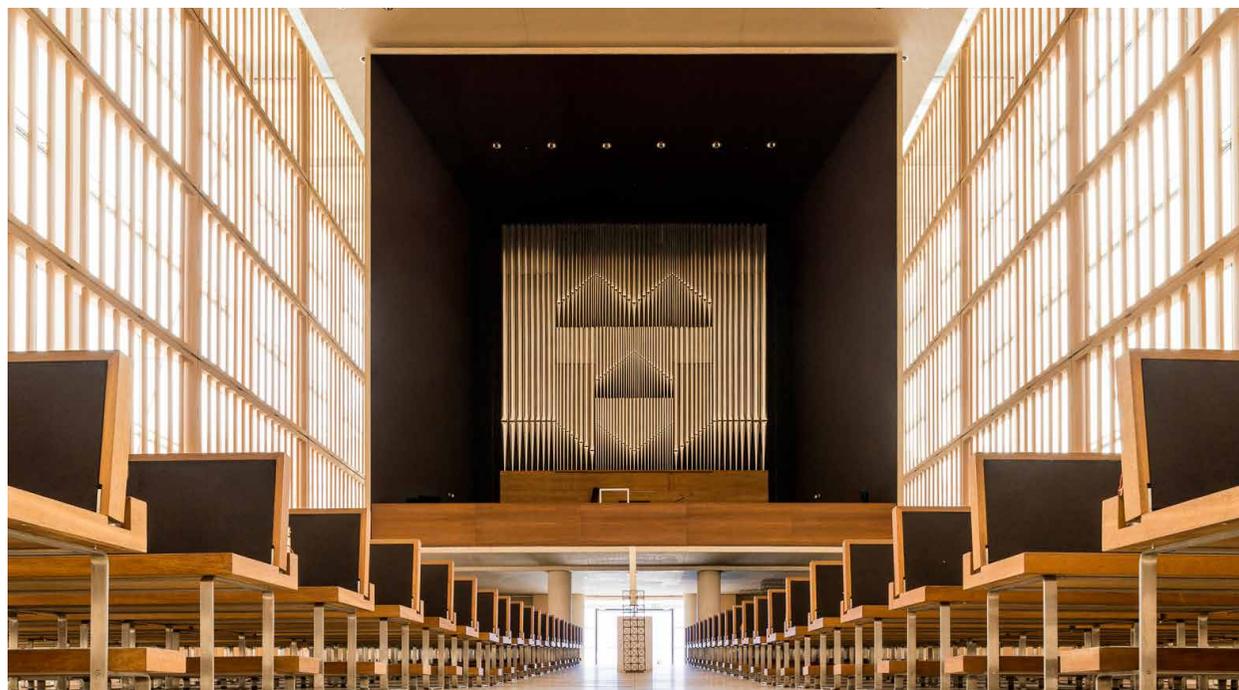
Attenzione alla simmetria! Se la si cerca, lo si deve fare per bene! Bisogna trovare, a destra e a sinistra

dell'asse centrale del soggetto, degli elementi che si proiettino su un secondo piano e spostarsi fin quando non lo fanno esattamente nello stesso modo. Un filo di errore è comprensibile, soprattutto se lo si vede al computer, dopo, ingrandendo il file al 100%, ma solo quello. Abbassarsi, soprattutto se si ha a disposizione un bel decentramento verticale, regala imponenza e

forza al soggetto, che poi sovrasterà lo spettatore, ma se desiderate una rappresentazione dove i rapporti siano più equi, cercate di andare più in alto (magari suonando ai campanelli della casa di fronte per vedere se vi mettono a disposizione una finestra).



La stazione dell'Olympic Park di Sydney: la vista dall'alto è utile alla descrizione del manufatto, ma del tutto priva di interesse emotivo.



La Herz Jesu Kirche di Monaco di Baviera, su progetto dello studio Allmann - Sattler - Wappner: il punto di vista molto basso amplifica la maestosità dell'interno.

La composizione - opinioni -

Il terreno è minato, non esistono regole, ognuno decida a modo suo. Nel tempo, guardando e riguardando le mie foto, guardando e riguardando, soprattutto, quelle degli altri, ho scoperto che cosa, della rappresentazione dell'architettura, resta nelle mie emozioni.

Mal sopporto chi, soi-disant novello Cartier-Bresson, mi parla dell'attimo fuggente, dell'emozione irripetibile, del

tutto formato, che, se le tue foto non hanno il bordino nero d'ordinanza, sei un paria, un venduto, un impuro. Perché i pittori possono farsi le tele del formato che vogliono e i fotografi devono sottomettersi al rapporto 2 a 3? Perché i graffiti sono grandi quanto il muro che li ospita e le fotografie si devono imporre la relazione 6 a 6?

Io credo nella seconda opinione, nel dubbio che dura un giorno, nel tornare ancora e poi ancora sulla decisione che appariva irrevocabile.

Io credo che la fotografia sia finita quando viene presentata al pubblico e che il processo fotografico si componga

di ogni atto compreso tra il riconoscere il soggetto e il disvelarne l'immagine ad occhi diversi dai miei. Per me, fotografare l'architettura è proprio questo: l'edificio sta lì, spesso per decenni; lo incontro, lo guardo a lungo, lo studio e lui neanche si accorge di me; gli giro intorno, lo racconto, costruisco prospettive e lui resta lì, fermo per decenni.

L'architettura ha pazienza, ma ama la puntualità: il fotografo deve conoscere il movimento della luce su di essa e presentarsi quando il chiaro e lo scuro si compongono con armonia.

L'architettura è grande e piccola insieme: impossibile non fare una veduta d'insieme, impensabile non indagare i dettagli. L'architettura ha molte forme, ma ogni architettura ha la sua: il controllo della prospettiva non è opzionale, lo è la deroga ad esso.

L'architettura è il risultato di un percorso progettuale influenzato dal periodo storico, dallo scopo per cui è costruita, dalla committenza, dalla cultura del progettista.

Il fotografo a sua volta risente di condizionamenti simili a quelli appena citati.

Se lo scopo delle immagini è prevalentemente descrittivo io tendo a considerare più adatto un approccio compositivo che rifletta fedelmente quello dell'architetto: simmetria per simmetria, grandiosità per grandiosità, sintesi per sintesi. Mi piacciono le immagini piene, le diagonali forti, la proporzione classica tra chiari e scuri, le linee che escono sugli angoli del formato, gli spazi creati del punto di vista ravvicinato dei grandangoli.

[A voi qualche foto nel capitolo Photogallery.](#)

Link correlati

[Nikon D810](#)

[Nikon ViewNX 2](#)

[Nikon Capture NX-D](#)

[Nikon COOLPIX P7800](#)

[Manuale di Istruzioni D810](#)

[Gamma reflex Nikon DSLR](#)

[PC-E Nikkor 24mm f/3.5D ED](#)

[Gamma obiettivi Nikon Nikkor](#)

[Sito Nikon di Supporto Europeo](#)

[AF-S Nikkor 14-24mm f/2.8G ED](#)

[AF-S Nikkor 16-35mm f/4G ED VR](#)

[Principio di Scheimpflug](#)

[GIGAPIXEL con le DSLR Nikon](#)

[Dagli Spettri di Luce al Tristimolo](#)

[GPS per Reflex con il modulo Nikon GP-1](#)

[Jumbo MBS nella fotografia di architettura](#)

[Profondità di campo PdC nelle reflex DSLR](#)

[Produrre foto di qualità per la stampa tipografica](#)

[Photomerge: quando la foto diventa unione di più scatti](#)

[Radiocomandi Nikon WR-T10/WR-R10 e adattatore WR-A10](#)

[Sensibilità allo spettro dei sensori Nikon FX e DX: sulla via del colore](#)

[Nikon COOLPIX P7800: un grande sensore in una compatta tascabile](#)

[Jumbo MBS nella fotografia di arredamento e in architettura di interni](#)

[HALTADEFINIZIONE®: dal sensore Megapixel al sensore Gigapixel](#)

[Controllo della prospettiva in architettura: ottico, on-camera e software](#)

[Geometrie ottiche e profondità di campo nelle fotocamere reflex digitali](#)

[Stampe in bianco e nero di qualità professionale Epson UltraChrome K3](#)

[Nikon Picture Control: l'immagine su misura anche a luminosità negativa](#)

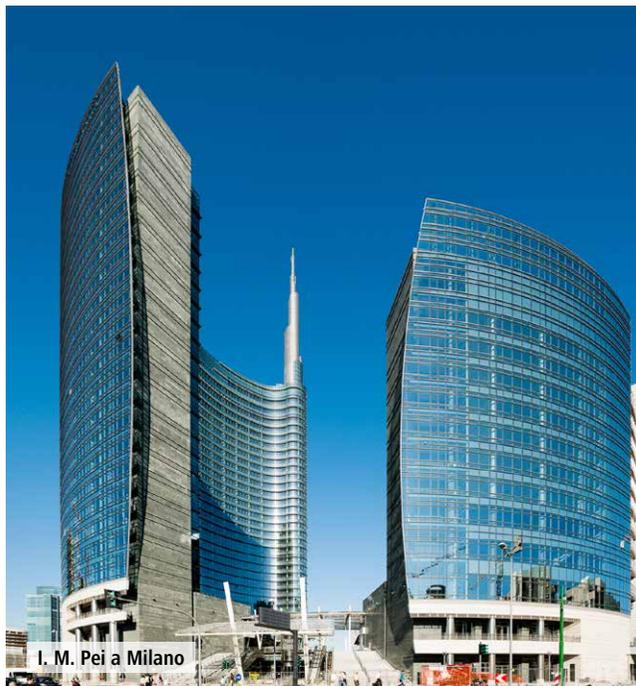
[Riproduzione fedele di opere d'arte con Nikon DSLR e Micro Nikkor PC-E](#)

[Impiego di Spazi Colore estesi in Nikon ViewNX 2, Nikon Capture NX-D e stampa Inkjet](#)

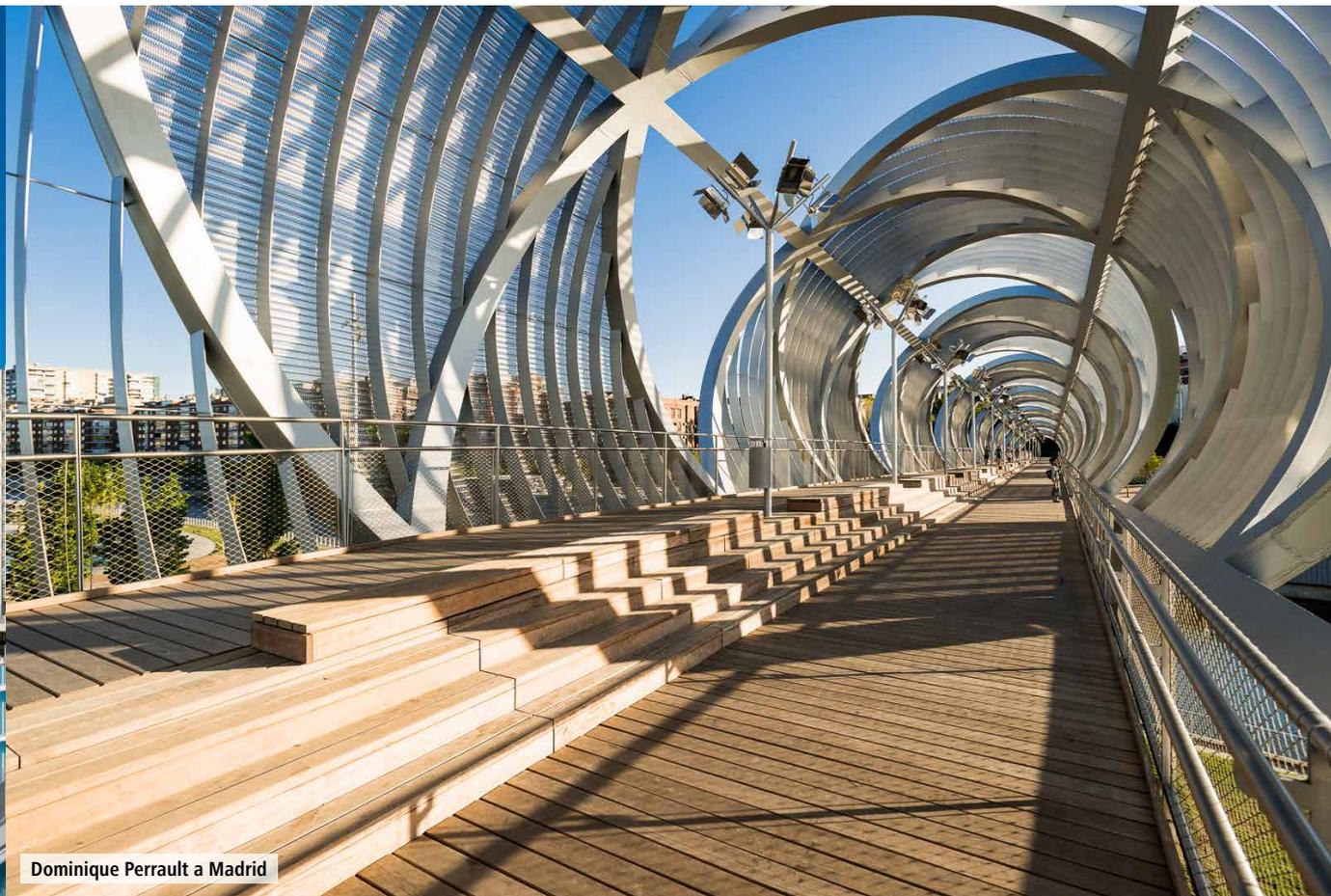
[Jumbo MultiBigShoot per obiettivi PC-E Nikkor: ottenere un sensore medio formato con Nikon DSLR](#)

[Controllo Wi-Fi di Nikon WT-5 con D800, D810 via UT-1: dal browser tablet, smartphone e computer](#)

[Profili DSLR per gestioni RAW/NEF: profili di sviluppo Nikon e creazione di profili personalizzati per Adobe Camera RAW](#)



I. M. Pei a Milano



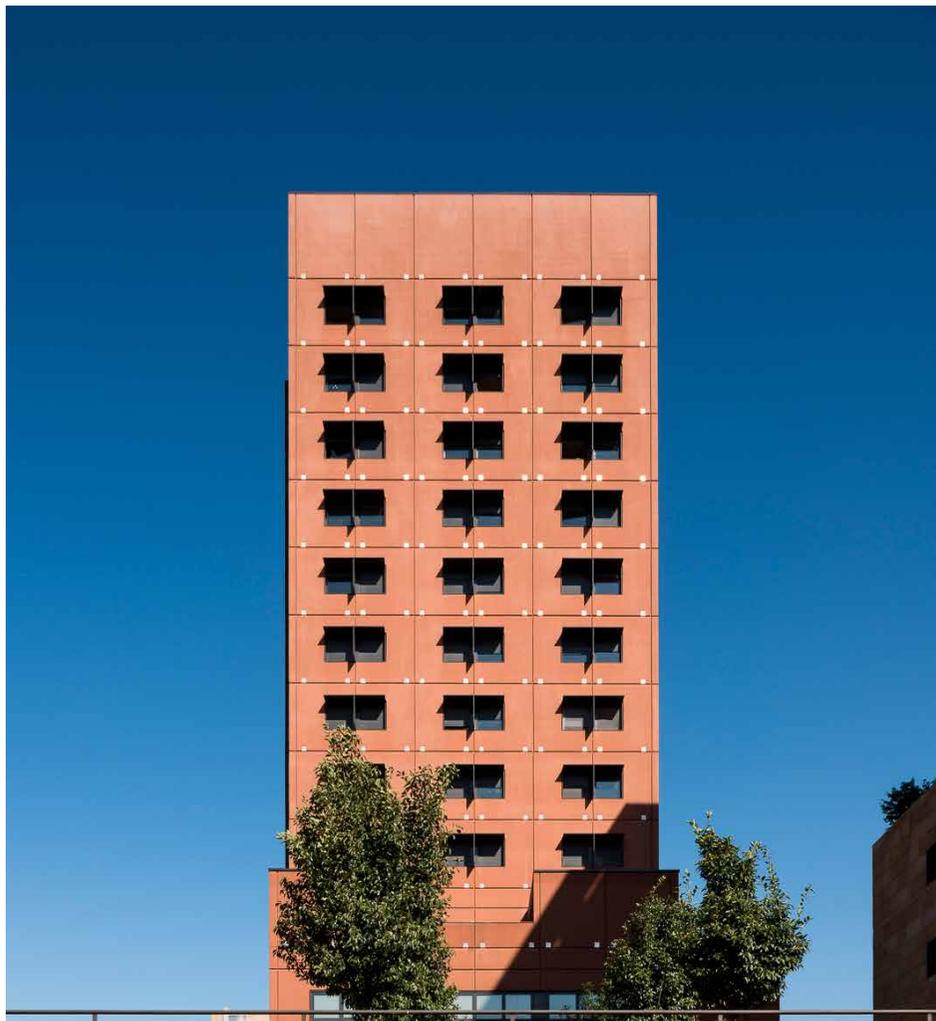
Dominique Perrault a Madrid



Cesar Pelli a Milano



Murphy - Jahn a Las Vegas



Vittorio Gregotti a Milano



Macary - Zublena a Istanbul



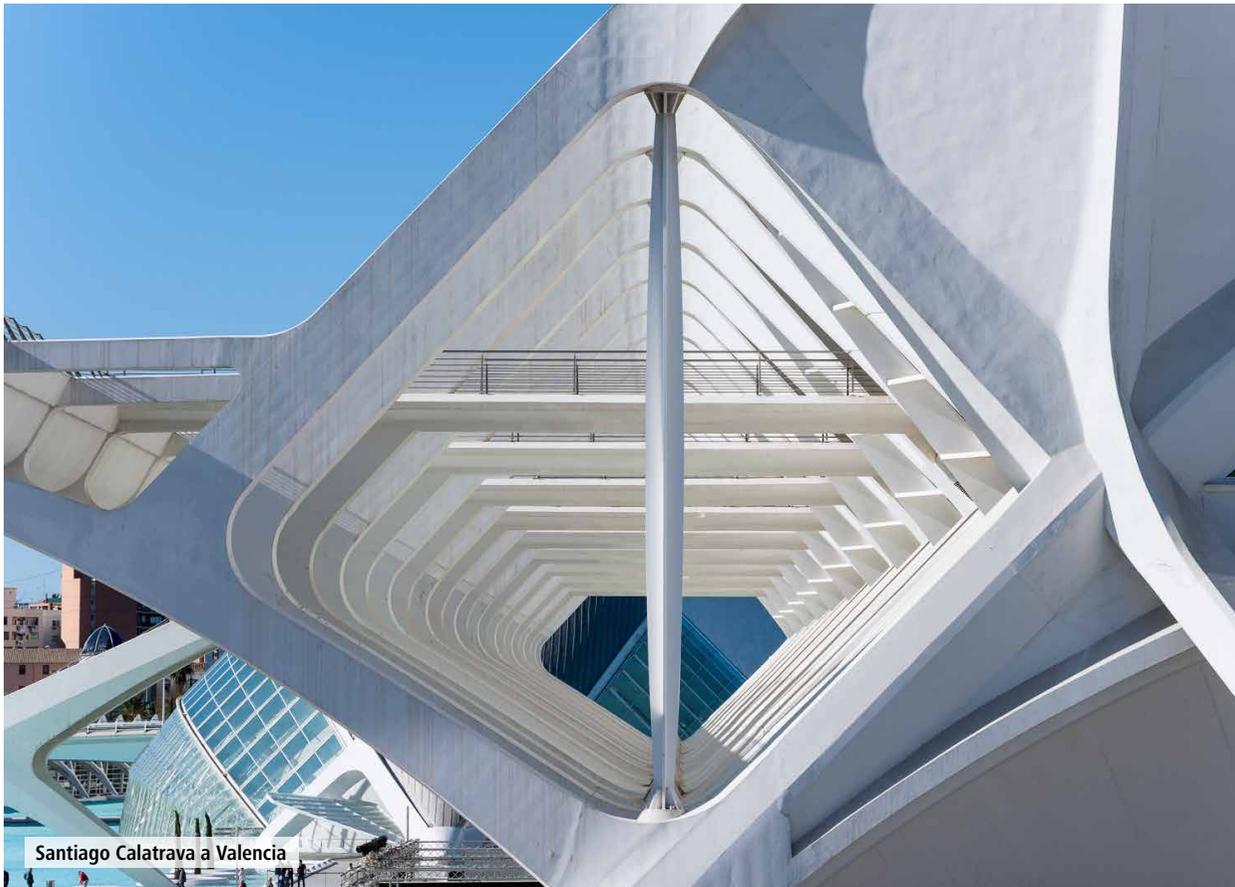
Philip Johnson a Madrid



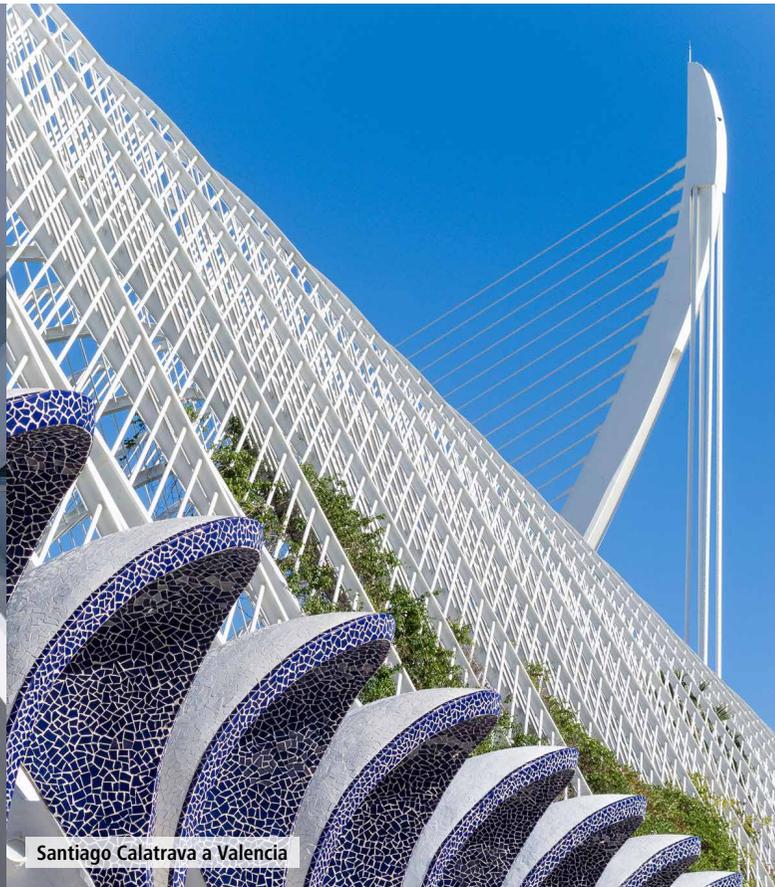
Sanaa a New York City



Renzo Piano a New York City



Santiago Calatrava a Valencia



Santiago Calatrava a Valencia



Santiago Calatrava a Valencia



Santiago Calatrava a Valencia



Santiago Calatrava a Valencia





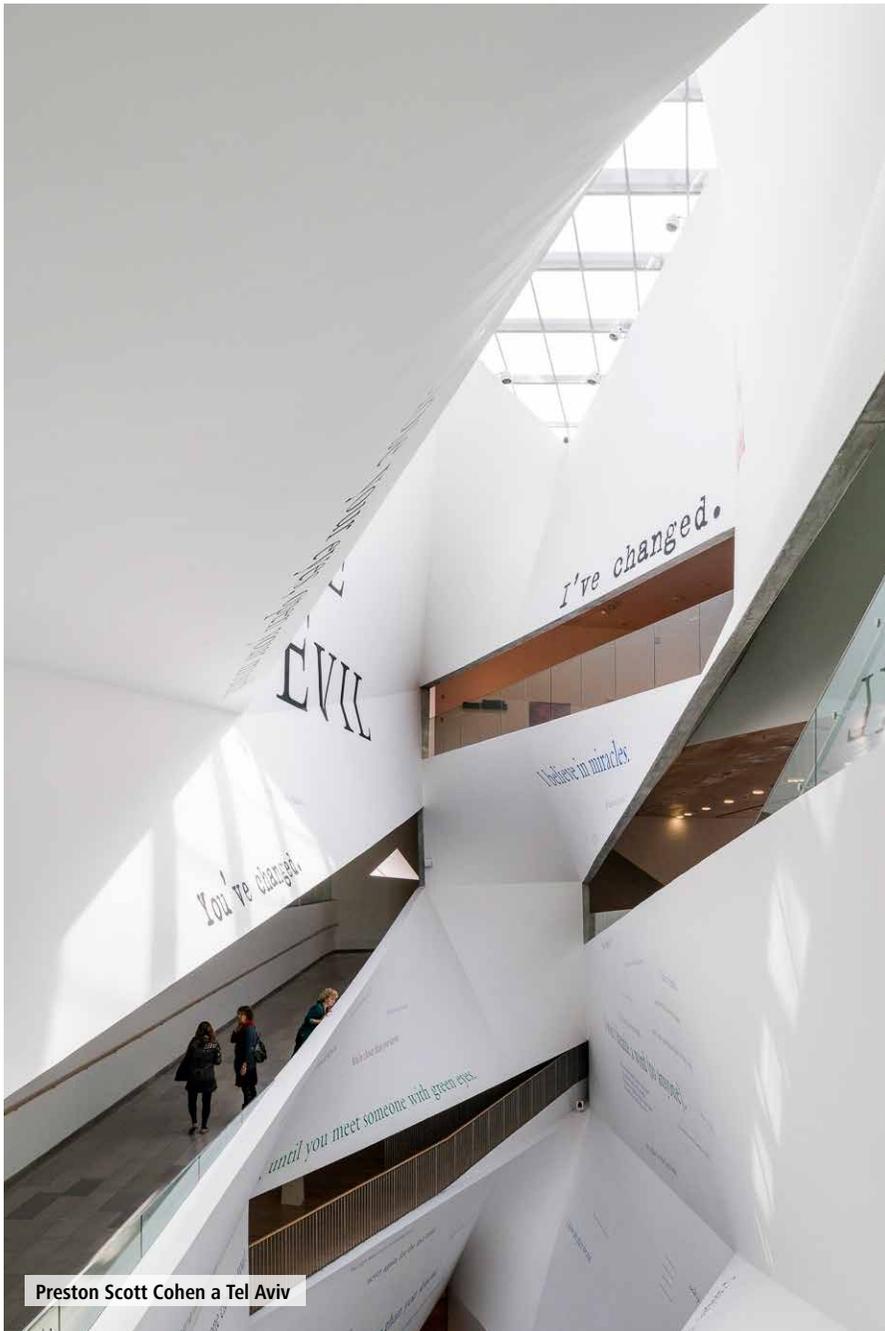
Mario Botta a San Francisco



Soriano y Asociados a Bilbao



Sergey Skuratov a Mosca



Preston Scott Cohen a Tel Aviv



Frank Gehry a Los Angeles



Santiago Calatrava a Valencia



Ludwig Mies van der Rohe di sfondo
ad Alexander Calder a Chicago



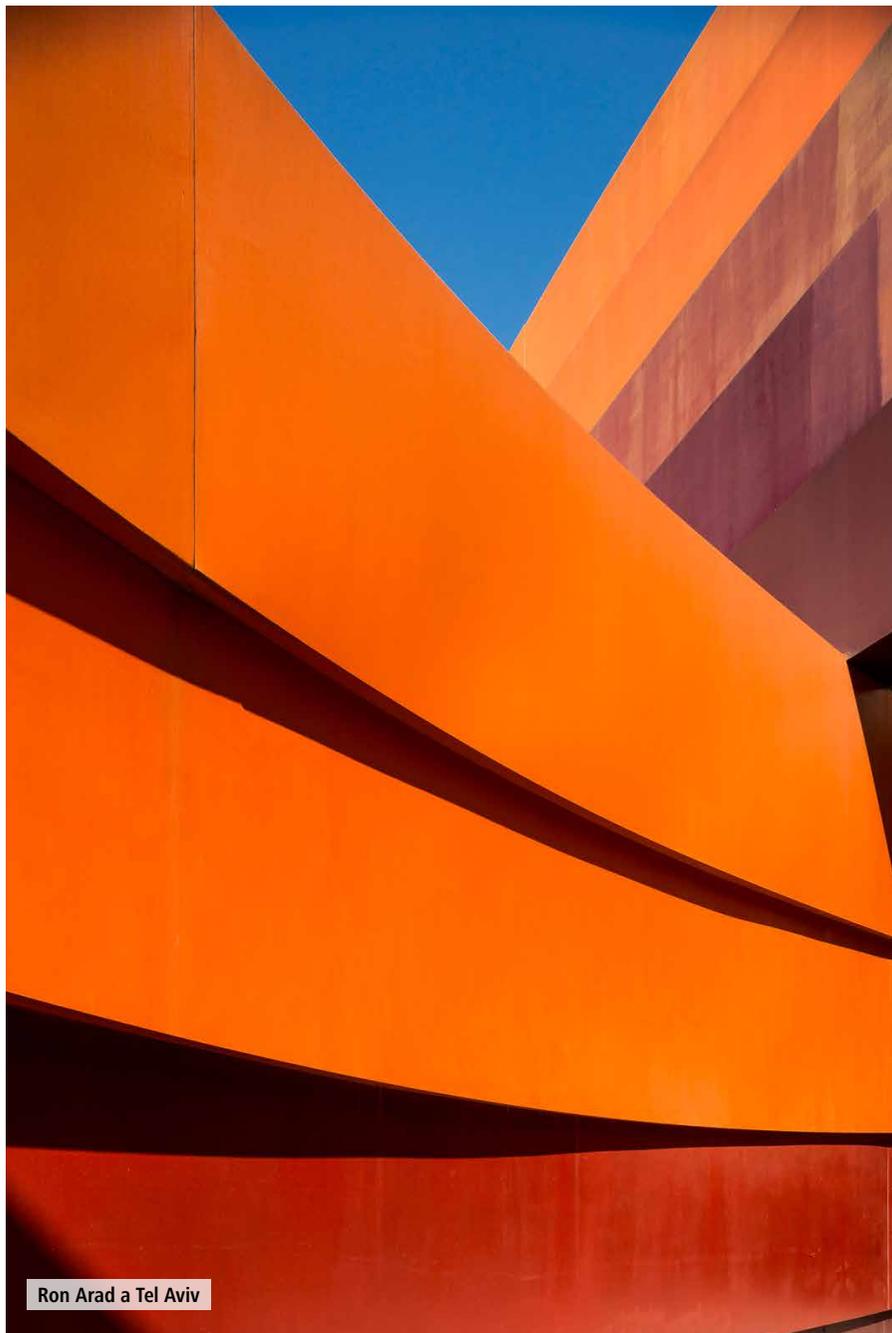
Herzog&De Meuron a Muenchen



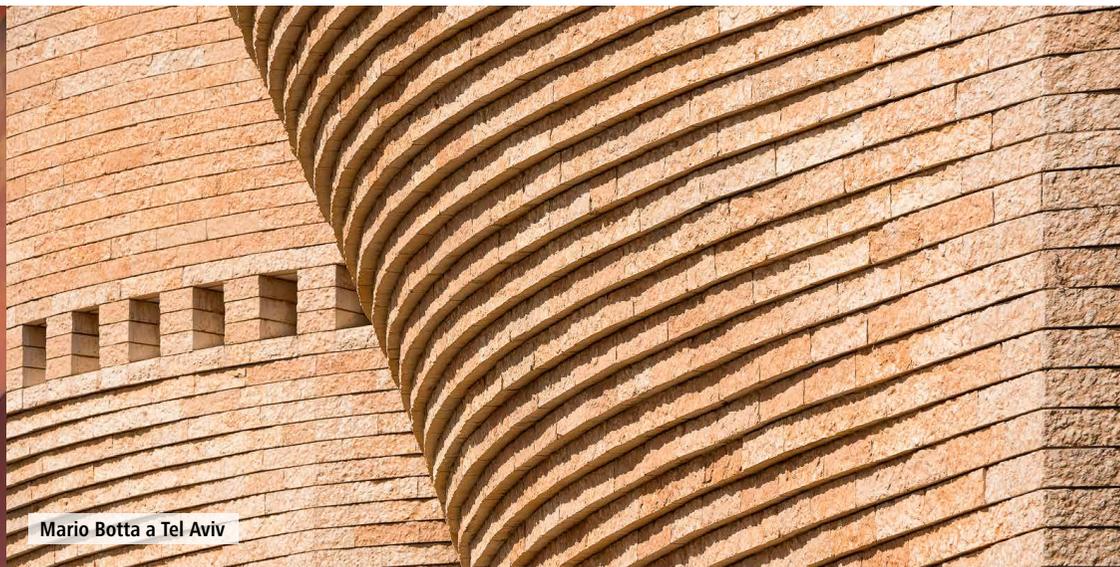
Coop Himmelb(l)au a Los Angeles



Denton - Corker - Marshall a Melbourne



Ron Arad a Tel Aviv



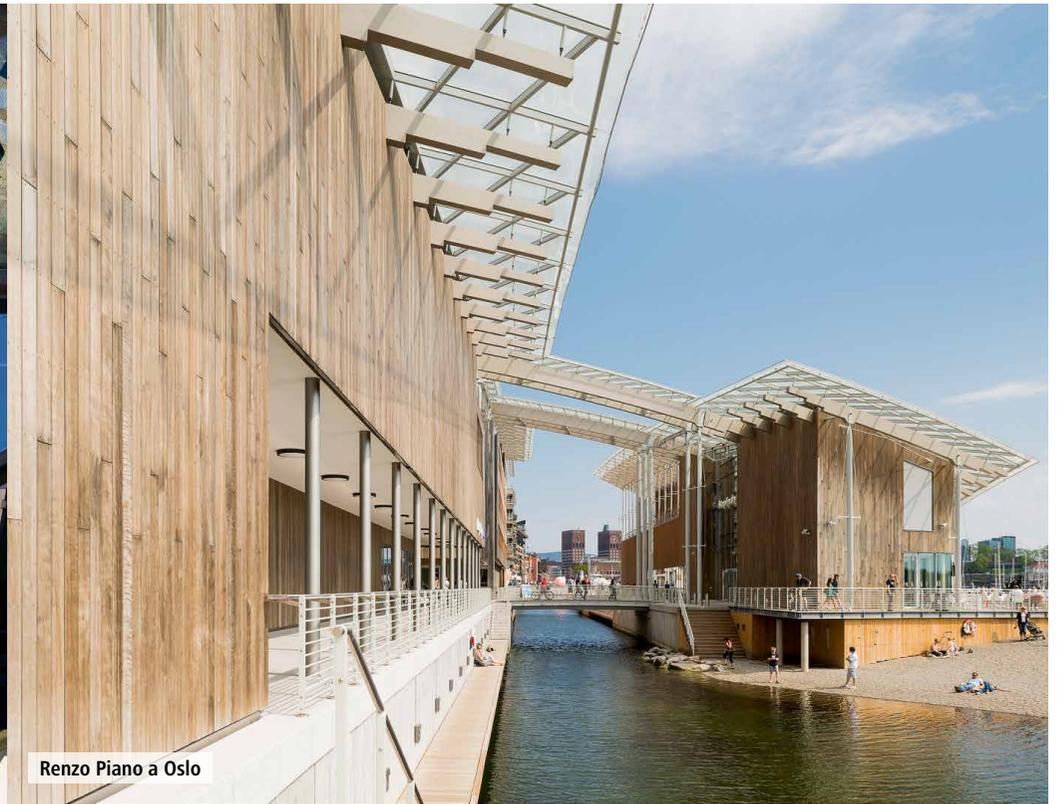
Mario Botta a Tel Aviv



Sergey Skuratov a Mosca



Coll - Barreú a Bilbao



Renzo Piano a Oslo



Rem Koolhaas a Chicago



Coll - Barreú a Bilbao