

Marco Introini

www.marcointroini.net



La scelta è stata di contestualizzare l'edificio progettato da Gio Ponti per la Montecatini facendolo dialogare con gli edifici e restituire così la percezione dello spazio che si ha in Largo Donegani; lo spazio grande, ma non così ampio rispetto agli edifici, mi ha portato a concentrarmi sul rapporto di tensione tra le architetture e i margini dell'inquadratura. Milano, 2006.

Foto scattata con Silvestri T30 in pellicola bianconero, formato 6x9cm.

Dopo la laurea in architettura al Politecnico di Milano, Marco Introini si è dedicato alla fotografia ed oggi insegna Fotografia d'Architettura e Tecnica della Rappresentazione al Politecnico, oltre al lavoro di fotografo documentarista. Accanto a questo insegnamento per l'università organizza diversi workshop che cura personalmente preferendo avere un contatto diretto con i partecipanti.

Quali sono gli errori che più frequentemente rilevi tra i partecipanti ai tuoi workshop?

Il difetto principale è la pigrizia nel muoversi nell'ambiente per verificare la tensione prospettica delle architetture e dello spazio; molte volte non indagano l'ambiente muovendosi al suo interno, ma si soffermano sul soggetto principale e scattano.

Eppure lo spazio, appena ti muovi, an-

che solo di venti centimetri, cambia: gli spigoli degli edifici si sovrappongono o si distanziano, l'inquadratura può mostrare o meno fughe prospettiche. Per pigrizia si tende ad affidarsi alla scelta dell'obiettivo per variare l'inquadratura invece che al muoversi nello spazio.

Vi è poi la mancanza di pazienza, saper attendere non solo la luce giusta, ma che anche i "rumori" della città, ovvero le persone o le automobili, si trovino al giusto

posto per non interrompere la profondità prospettica dell'immagine.

Anche la scarsa cura dei bordi dell'inquadratura è un errore frequente; c'è la tendenza a concentrarsi sull'edificio, o sul dettaglio che incuriosisce senza prestare la dovuta attenzione ai bordi, che sono altrettanto, se non addirittura più importanti della parte centrale dell'immagine. I bordi discriminano tra quello che si sceglie di includere della realtà, e quello che si esclude.

Un errore tipico quando non è possibile inquadrare tutto l'edificio è quello di inclinare la fotocamera verso l'alto per comprendere tutto l'edificio; il risultato è l'inclinazione delle linee verticali degli edifici. In questo modo si introduce un punto di fuga superiore dove le linee verticali confluiscono, una rappresentazione che va a scontrarsi con la nostra percezione della realtà che invece bilancia la percezione dell'occhio e quella fisica dello spazio. Quando noi guardiamo verso l'alto introduciamo senza dubbio una fuga prospettica delle linee verticali, ma la nostra percezione viene riequilibrata dal cervello che ci restituisce un'immagine in cui gli spigoli dell'edificio sono perfettamente a piombo.

Un'altra conseguenza del tentativo di far rientrare nell'inquadratura la parte superiore dell'edificio è che, nella maggior parte dei casi, viene tagliato il punto d'appoggio sul terreno, a scapito della percezione del rapporto tra edificio e spazio circostante.

Ciò non vuol dire ovviamente che si debbano bandire le immagini con la fuga prospettica delle linee verticali in quanto non restituiscono la percezione dello spazio; sono invece immagini più orientate alla grafica.

Un errore è anche fermarsi alla sola ripresa tralasciando la post-produzione. Ad esempio, se è vero che il controllo prospettico può avvenire in ripresa tramite gli obiettivi decentrabili, entro certi limiti si possono correggere le linee cadenti in post-produzione.

Anche la luce e i colori possono richiedere una correzione, senza fermarsi alla restituzione "meccanica" che ne danno il sensore e il processore: la post-produzione offre grandi margini d'azione per arrivare al risultato percettivo desiderato tramite mascherature, correzioni tonali e cromatiche.

Devo ricordare poi la scarsa attenzione alla stampa, che è il momento conclusivo del processo creativo e del linguaggio



Errore di pigrizia

Il difetto principale è la pigrizia nel muoversi nello spazio per verificare la tensione prospettica delle architetture e dello spazio; molte volte i fotografi non indagano lo spazio muovendosi all'interno di esso, ma si soffermano sul soggetto principale e scattano. Eppure lo spazio, appena ti muovi, anche solo di venti centimetri, cambia: gli spigoli degli edifici si sovrappongono o si distanziano, l'inquadratura può mostrare o meno le fughe prospettiche. Per pigrizia si tende ad affidarsi alla scelta dell'obiettivo per variare l'inquadratura più che al muoversi nello spazio.



La mancanza di pazienza

Un errore è l'incapacità di attendere, non solo la luce giusta, ma che i "rumori" della città, ovvero le persone o le automobili, si trovino al giusto posto per non interrompere la profondità prospettica dell'immagine.

Sotto:
Questa fotografia è stata scattata con la Silvestri T30 in pellicola bianconero e formato 6x9. La problematica di questa inquadratura era riuscire a trovare il momento corretto con il flusso di persone e auto provenienti da due direzioni differenti; per momento corretto intendo quello in cui il flusso di ciò che si muove non distrae l'osservatore dal soggetto principale, ovvero lo spazio architettonico, e non toglie profondità alla prospettiva. Un punto di vista elevato, sopra la testa delle persone, evita di trovarsi immersi tra la gente, permette di prendere distanza da essa; il tempo lento di esposizione rende le persone in movimento un flusso indistinto che non distrae. Come direzione del flusso ho scelto quella che permetteva di nascondere il piano stradale, in modo da fare risultare la scia delle persone una nuova "base d'appoggio" degli edifici. Shanghai, 2007.





Un errore tipico quando non è possibile inquadrare tutto l'edificio è quello di inclinare la fotocamera verso l'alto per comprendere tutto l'edificio; il risultato è l'inclinazione delle linee verticali degli edifici. In questo modo si introduce un punto di fuga superiore dove le linee verticali confluiscono, una rappresentazione che va a scontrarsi con la nostra percezione della realtà che bilancia la percezione dell'occhio e quella fisica dello spazio.

fotografico, e qui entrano in gioco la tecnica di stampa, la scelta della carta ...

Un aspetto importante spesso sottovalutato è la costruzione di una sequenza per dar vita ad un racconto. Nei miei workshop mostro sempre, come esempio di costruzione del racconto, le incisioni di Antonio Visentini dai quadri del Canaletto, raccolte nell'album *Prospectus Magni Canalis*. Sono immagini in cui la sequenza è costruita in modo da restituire la complessità del Canal Grande di Venezia utilizzando elementi architettonici presenti tra un'incisione e l'altra; il risultato è un perfetto racconto del paesaggio veneziano.

Come si correggono gli errori tipici nella fotografia d'architettura?

Occorre conoscere quello che si fotografa; ci si deve preparare, studiare quello che si va a fotografare attraverso mappe, libri, iconografia già esistente, lavori di altri fotografi.

Nel caso di un singolo edificio è possibile anche cercare i disegni e gli schizzi del progettista; tutto questo permette di raggiungere un rapporto empatico con il soggetto, quasi si trattasse di un ritratto.

Queste ricerche sono ancor più importanti se lavoriamo sul paesaggio, urbano o meno, in cui è molto elevata la complessità storica e la sovrapposizione dei sistemi di costruzione.

Perché i fotografi si iscrivono ai tuoi workshop?

Ci sono molti appassionati di fotografia di architettura; agli inizi credevo che i

partecipanti si iscrivevano perché i workshop dedicati a questo tema non erano molti; ora probabilmente è perché il mio nome è conosciuto.

Qual è il livello di esperienza che hai riscontrato tra i partecipanti ai tuoi corsi?

È molto varia; vi sono fotoamatori e studenti delle scuole di fotografie che vogliono approfondire quanto hanno appreso; vi sono anche professionisti che finora si erano dedicati a generi diversi e giovani che già praticano la fotografia di architettura ma hanno necessità di confrontarsi con qualcuno di maggiore esperienza.

Con quale tipo di attrezzatura si presentano in genere?

Anche in questo vi è una notevole varietà; prevale il piccolo formato digitale, ma è usato anche l'analogico. Ho notato la crescita del Full Frame. Alcuni si presentano con obiettivi decentrabili.

Io suggerisco solo treppiede, la livella a bolla e tanta pazienza.

Come imposti i tuoi workshop?

Inizio sempre con l'esame di come si è evoluta la rappresentazione in architettura, che nasce con la teoria della prospettiva, quindi la tradizione pittorica dal XV secolo fino ad arrivare alla fotografia. Ritengo molto importante che si prenda coscienza che noi ci inseriamo in una tradizione di rappresentazione che ha una sua storia e che le norme della geometria che regolano la prospettiva valgono anche per la fotografia.

Sempre attraverso gli esempi storici cerco di spiegare l'importanza della progettualità sia nella rappresentazione di una architettura, che di un luogo o di un paesaggio. Spiego anche che il mio approccio ai progetti fotografici dedica maggiore attenzione all'intero processo piuttosto che alle singole fotografie; mostro gli appunti, le mappe, gli schizzi che precedono la sessione fotografica vera e propria.

Quali ritieni siano gli aspetti che fanno la differenza tra un fotografo amatoriale ed il professionista?

È la capacità analitica che precede la fase della ripresa e quella di costruire un racconto. Paradossalmente ho trovato molti fotografi amatoriali tecnicamente attrezzati e preparati che però si affidavano troppo all'istinto del singolo scatto, mentre i professionisti sopprimevano ai piccoli errori tecnici con una grande preparazione sul tema che consentiva loro di costruire un racconto fotografico.

C'è stata una evoluzione nel corso degli anni nel tuo modo di impostare i workshop?

Direi di no. Ho iniziato a tenere workshop quando il digitale, nella fotografia di architettura, non era ancora diffuso, ma i miei workshop non sono cambiati molto, se non per i nuovi esempi che posso mostrare.

Come sono cambiate richieste e le esigenze espresse dai partecipanti?

Oggi i workshop tendono ad essere di un weekend e sono quindi intensi. Richieste



Cura della post-produzione

La scelta di lavorare alla mattina molto presto è stata dettata da due motivi: avere una luce morbida ed evocativa che rimandasse alla fotografia della storia della fotografia, e di avere le strade senza automobili e persone, per valorizzare la profondità prospettica. Queste due scelte linguistiche restituiscono la percezione teatrale dell'attesa, della sospensione prima dell'entrata in scena degli attori.

Avendo una scena "perfetta" ho curato la post-produzione in modo da compensare la differenza luminosa tra le parti alta e bassa della strada ed avvicinarmi meglio alla percezione fluida ed omogenea restituita dai miei occhi con la chiusura e l'apertura dell'iride. Milano, 2017

Foto scattata con Alpa 12 Max e dorso Hasselblad CFV-50c.



La fotografia fa parte di un progetto sul Los Angeles River; quello che mi interessava era mettere in relazione il fiume, suggerito dal ponte, con downtown. La scelta è stata di posizionare il treppiede all'inizio della rampa del ponte per aumentare la sua presenza e tenere i grattacieli tra due lampioni; il forte decentramento verso l'alto mi è servito per sottolineare l'orizzontalità del paesaggio di Los Angeles, con il cielo che quasi lo schiaccia. Los Angeles River, 2016.

Foto scattata con Alpa 12 Max e dorso Hasselblad CFV-50c.

ed esigenze non sono cambiate, ma le persone che partecipano sono più interessate, motivate e preparate rispetto a una volta. Spesso hanno già partecipato ad altri workshop.

Quali sono gli aspetti più complessi da tenere sotto controllo nell'organizzazione di un workshop?

Un mio corso si basa su due linee guida principali, strettamente legate. Chi partecipa vuole in primo luogo ascoltare la mia esperienza di lavoro, la teoria e la tecnica che hanno portato alla mia visione, e quindi alla pratica.

In secondo luogo vuole essere ascoltato per capire come può migliorare; io come docente devo quindi capire la persona che ho davanti per guidarla verso il linguaggio fotografico che è più vicino alla sua sensibilità, senza forzature, senza imporre il mio sguardo. Il mio compito è di trasmettere la passione per la fotografia di paesaggio e di architettura.

Nel workshop è anche importante costruire un gruppo di lavoro in cui ci sia uno scambio di esperienze tra i partecipanti; la cosa che mi fa più piacere è quando le persone continuano a scambiarsi idee sul proprio lavoro dopo il workshop e mi coinvolgono.