

## **Sistema Zonale “For Dummies”**

### **Un titolo ironico per una reale possibilità di accesso facilitato**

Molti fotografi che utilizzano il B&N, e in particolar modo quelli che fanno uso di fotocamere di medio e grande formato, hanno spesso il desiderio di fare il “grande passo” e inoltrarsi verso una applicazione e corretta gestione del Sistema Zonale. In tanti hanno letto il libro di Ansel Adams *Il Negativo*, e per questo assunto una certa conoscenza della “logica” del SZ, ma quello che li ferma, li frena nel proseguire verso un traguardo che completi il percorso intrapreso è la esecuzione dei test. La esecuzione dei test è però una fase “reale” del lavoro, ed impensabile da potersi eliminare o eludere. Davanti a fasi in cui si impiegano *Strip Test, scale dei grigi, letture densitometriche, tracciature di curve caratteristiche*, e termini altrettanto particolari, la confusione aumenta e lo scoramento di dover affrontare tutto questo è al massimo grado. I più, se non tutti, rinunciano.

Lungi da me dire che tutto questo lavoro sui test non serve, o è superfluo: serve ed è di ferma attualità per chi vuole padroneggiare il SZ. In pari misura comprendo e condivido – per esserci passato – le ambascie di chi deve sostenere questo traumatico primo approccio, che è tanto più evidente quanto finora è stata maggiore la illusione covata che tutto fosse semplice. Necessita realizzare che il vecchio motto della Kodak “voi premete il pulsante e noi facciamo il resto” è superato. Lo è quanto meno se si aspira ad un prodotto di qualità. A loro dedico questo mio lavoro che non è, e non vuole assolutamente essere una riduzione o peggio una semplificazione del SZ. Piuttosto è una semplificazione e una “riformulazione” del lavoro pratico da fare (la parte teorica e concettuale non cambia minimamente) messa in atto alla luce di alcuni concetti particolarmente nuovi, e soprattutto delle possibilità che si sono aperte con la introduzione di materiali (pellicole e bagni di sviluppo) che permettono – come mai è stato prima - alcune semplificazioni della procedura.

La metodologia di lavoro e i test qui consigliati sono semplificati al massimo grado ma ciò non vuol dire che sono inutili o di scarsa importanza: vanno eseguiti – tutti - con il massimo impegno e attenzione. Chi non vuole fare i test di fatto si autoesclude dal SZ. Alla fine del lavoro quantomeno si saranno notevolmente ampliate le conoscenze sul SZ e, soprattutto, sulla fotografia B&N intesa nel concetto più esteso. Si comincerà ad avere una visione più ampia dell’argomento, ed ognuno saprà decidere se quanto finora appreso lo porterà, ora o poi, verso lo studio del SZ nella sua forma completa. Per ora se ne conoscerà solo una piccola parte, per altro molto coinvolgente e affascinante, ma sono sicuro che la voglia di passare allo studio di questa avvincente procedura di lavoro – che fonde perfettamente tecnica, concettualità e creatività – sarà per tutti una logica conseguenza.

#### **Ecco alcune regole generali che è consigliabile adottare:**

- Una pellicola e uno sviluppo. Evitare assolutamente di utilizzare in contemporanea decine di prodotti diversi: alla fine non ci si capisce più niente e non si concretizza nessun lavoro. Chi entra nel SZ deve fare necessariamente delle scelte, ed essere cosciente che se dà la preferenza ad un prodotto poi questo è (deve essere) il “suo

prodotto” su cui, e con il quale, dovrà lavorare forse per anni sino a capirlo e padroneggiarlo alla perfezione.

- Una carta e uno sviluppo. Come sopra.
  - Possibilmente usare sempre la stessa attrezzatura per i test (fotocamera, ottica, esposimetro, ingranditore).
  - Adottare come regola generale “esponi per le ombre e sviluppa per le luci”
  - Considerare che nessuna procedura particolare differenzia il SZ dalla pratica abituale di lavoro di chi si dedica al B&N. Infatti si dice: *chiunque fotografa, che lo sappia o meno, applica il SZ.*
  - Partire con un concetto ben chiaro: il SZ può essere insegnato - in pratica lo sto facendo - ma contemporaneamente deve essere anche “fatto” materialmente da chi vuole apprenderlo, poiché è un sistema di lavoro che si “tara” sulle possibilità del singolo utente. In effetti è la personalizzazione spinta al massimo livello.
  - Non necessariamente si debbono usare dei formati che permettono l’uso di pellicole piane (dal 4x5” all’ 8x10”) vanno bene anche pellicole in rullo, preferibilmente dal 6x6 in su. È bene far notare che con i formati minori difficilmente si riesce - direi mai - ad apprezzare la “qualità” che lo strumento SZ ci consente e, soprattutto, ci permette di ottenere con una tangibile certezza un ottimo risultato finale. Questo non vuol dire che non si può usare il 24x36.
  - Benché la pratica del SZ è al di fuori della logica di consigliare l’impiego di determinati tipi di pellicole, carte o bagni di sviluppo (il ferreo criterio è che ogni attore scelga di usare quanto trova, o ciò che meglio lo aggrada), tuttavia in questo particolare impianto “semplificato” mi autorizzo a trasgredire anche se in minima parte a questa regola. Il consiglio è di utilizzare un certo tipo di prodotti che soli, o più facilmente di altri, permettono di ottimizzare quelle semplificazioni di procedura di cui sopra ho dato cenno. Fatte le prime prove poi ognuno proceda di testa propria. Quelli consigliati non sono prodotti particolari, ma a differenza di altri consentono una maggiore tolleranza operativa, che se da un senso meramente concettuale sono l’opposto del concetto di SZ, dall’altro facilitano enormemente il lavoro; il vostro e il mio:
- Carte: contrasto variabile (VC) superficie bianca lucida.
  - Pellicole: emulsioni di “nuova” concezione a grani tubolari o a tecnologia simile come le Kodak Tmax o le Ilford Delta. Oppure dare la preferenza a prodotti di cui se ne conosce per esperienza propria lo specifico comportamento.
  - Sviluppi per negativi: utilizzare prodotti di accertata qualità ed efficienza. Evitare se possibile prodotti troppo compensatori, o eccessivamente aggressivi. Bagni di sviluppo tipo D76 o Microphen andrebbero utilizzati diluiti almeno 1+1 e con la tecnica dell’ “usa e getta”. Per formati piuttosto grandi un classico è il Kodak HC110, mentre per un uso generale il mio personale favore si indirizza verso il Kodak Xtol. Il motivo principale di questa scelta è che tale prodotto ha delle caratteristiche uniche, fra cui: è molto meno inquinante di altri; si conserva meglio (almeno un anno) e non contenendo idrochinone non ha la tendenza - tipica del D76 e simili - a bloccare le alte luci. Quale sia lo sviluppo scelto evitare tempi di trattamento troppo brevi: sotto i cinque minuti si corre il rischio di avere uno sviluppo non uniforme. La mia indicazione è di adottare tutte quelle procedure che permettono tempi di sviluppo fra i dieci e i venti minuti. Standardizzare al massimo temperatura e agitazione e diluizione.
  - Sviluppi per carte: ciò che si ha a disposizione. Come al solito adottare materiali di accertata efficienza e nota qualità.
  - Usare solo prodotti freschi e ben conservati: evitare assolutamente liquidi strani giacenti da mesi o pellicole “appena” scadute.

## Una precisazione

Il SZ nelle sue principali fasi, cioè visualizzazione, esposizione e sviluppo del negativo, lavora ed espleta la sua funzione principalmente a riguardo del “trattamento” della pellicola: da questo può insorgere la convinzione che la maggior parte del lavoro venga fatta sul negativo e che questo poi, logicamente, venga stampato su carta. Se questo è vero dal punto di vista della sequenza pratica ed oggettiva del lavoro, non lo è altrettanto sul piano concettuale e funzionale. Nella convinzione comune si è sedimentata una logica che non trova riscontro né nel SZ né in una prassi moderna della fotografia B&N: non si prepara il negativo e poi si sceglie la carta su cui stamparlo, bensì si sceglie prima la carta su cui stampare e si prepara il negativo in modo che sia atto a stampare nel miglior modo possibile su **quella** carta. È questo il primo nodo da sciogliere per chi si avvicina al SZ. Non è la carta che si adatta al negativo ma è il negativo che si deve adattare alla carta: ecco il motivo principale per cui tutto il lavoro (tra cui espansione e contrazione) viene fatto agendo sul negativo.

Tutto il lavoro ha come fine l’ottenimento di un negativo “ideale” (ovviamente relativo al soggetto) che stampi con la maggior facilità possibile (pochi interventi correttivi) e con la massima qualità oggettiva su una carta di gradazione preferibilmente media (o normale). Se come standard si adotta una carta di gradazione media – il classico è la gradazione #2 o #3 – si ha l’indiscutibile vantaggio che in caso di necessità, sia per un errore sopravvenuto o più semplicemente per una diversa interpretazione del soggetto decisa al momento della stampa, ci si potrà avvalere delle gradazioni vicine per risolvere il problema insorto. Le gradazioni di carta molto spostate verso gli estremi non solo limitano di molto questa possibilità di intervento a forcilla, ma esse stesse difficilmente hanno una “qualità” pari alle gradazioni centrali, e molto spesso possono anche creare delle difficoltà nella resa del soggetto.

Tale discorso può sembrare illogico ma rientra nella normalità se si ci si rende conto che alla fine di tutto il lavoro il negativo deve essere stampato su carta, e che il risultato finale, cioè l’oggetto materiale che alla fine abbiamo come coronamento del lavoro, è una stampa su carta. Che il negativo sia perfetto o “bello” ce ne importa poco se non riesce poi a dare una stampa perfetta. Cominciamo quindi con un semplice test a conoscere la carta da stampa.

### **Macchia Nera e Macchia Bianca.**

Prendere un foglio di carta sensibile del tipo su cui vogliamo stampare (se il foglio è di buona misura dividerlo a metà) e dopo averlo esposto alla luce ambiente della camera oscura per qualche minuto immergerlo nel bagno di sviluppo e tenercelo per almeno quattro minuti. Fissarlo e lavarlo come di norma. Da asciutto etichettarlo come Macchia Nera. È questo il massimo nero che con quella carta è possibile ottenere: servirà da campione. Prendere ora un altro pezzo di carta vergine e alla luce di sicurezza immergerlo direttamente nel fissaggio per un tempo di cinque minuti. Fissarlo e lavarlo come di norma. Da asciutto etichettarlo come Macchia Bianca. È questo il massimo bianco che con quella carta è possibile ottenere. Conservare i due campioni.

Questo che può sembrare un semplice giochetto è uno dei più importanti test di tutta la pratica del SZ, e mi meraviglio che tanti autori non lo citino né lo consiglino. Serve ad una infinità di cose. Comunque abbiamo fatto il primo test. Non venite a dirmi che è stato tragico.

## Parte Prima

### Introduzione al lavoro

#### Il primo passo: problemi di esposizione

È ovvio che se si fotografa solo in giornate di pieno sole, all'aperto, in luce uniforme, e con il sole sempre alle spalle, sinceramente non vedo come ci possano essere dei "seri" problemi nel determinare una corretta esposizione. Fortunatamente non sempre è così. Vi possono essere delle situazioni in cui per nostra imperizia, o per oggettive difficili condizioni di luce, ci si può aspettare un risultato né semplice da ottenere, né ottimale in qualità. Ovviamente le situazioni di luce possibili possono essere moltissime e di infinite modulazioni e peculiarità. Poiché è illogico pensare di poterle esaminare tutte facciamo solo due esempi contrapposti.

Esempio primo. Facciata di una casa: muro pitturato di bianco in pieno sole, porticato in ombra e, all'interno di questo, un portone di accesso in legno molto scuro.

Esempio secondo. Una qualsiasi scena in condizioni di nebbia.

Nel primo caso abbiamo un soggetto che presenta un notevole "contrasto" (è più corretto dire *un esteso campo di luminanze* o CLS, ma con contrasto si semplifica e si utilizza un termine che seppur errato è ormai di uso comune) e nel secondo il caso l'opposto, cioè un contrasto molto ridotto. In entrambe le situazioni avremo una qualche difficoltà a gestire la scena – anche se l'alto contrasto è un caso nettamente più difficile da gestire – che sicuramente ci creerà dei problemi nel calcolo della corretta esposizione. Se vogliamo che il soggetto, quale esso sia, venga ben rappresentato sulla stampa finale, cioè avere sia le ombre che le luci perfettamente leggibili (primo caso) o che i toni vengano rappresentati in una gamma di grigi differenziata e luminosa e non in un grigio piatto uniforme (secondo caso), dicevamo che se vogliamo tutto questo, qualche considerazione dobbiamo pur farla e gestire al meglio, Per ora quantomeno il calcolo della esposizione. È il primo scoglio da superare. Va detto che la "latitudine di posa" per come è considerata nella eccezione comune - cioè la possibilità della pellicola di incassare errori di esposizione (sotto o sopra esposizione) dando comunque un risultato di buona qualità - è un concetto che oltre che errato non è applicabile (oserei quasi dire che non esiste) nella quasi totalità delle situazioni fotografiche possibili. In riferimento ai due esempi sopra riportati sarebbe comunque del tutto inutile: nel primo caso perché il "contrasto" della scena è superiore alle possibilità di registrazione della pellicola; e nel secondo caso, latitudine di posa o meno, il risultato finale non cambierebbe affatto: piatto era e piatto rimarrà comunque. Ma torniamo a parlare di esposizione. Cosa possiamo fare?

- Si potrebbe semplicemente leggere con l'esposimetro la scena (sia utilizzando quello della fotocamera o uno esterno) e confidare nella fortuna, o magari nella "miracolosa" lettura Matrix.
- Altro tentativo potrebbe essere fare una serie di tre esposizioni a forcella.
- Oppure fare una media fra la lettura delle ombre e quella delle luci.

- Far ricorso al proprio intuito e alla personale esperienza per “indovinare” la corretta esposizione.
- Rinunciare a quella ripresa e passare ad altra più semplice situazione.
- Studiare e applicare il SZ in modo di aver ben presente cosa fare, ed avere la certezza del risultato finale.

Propendiamo per questa ultima ipotesi. Ovviamente ogni attore è libero di scegliere la strada che preferisce e tentare con la soluzione a lui più consona; anzi, sarebbe bene che lo facesse magari provando tutte le succitate ipotesi. Ma chi ha un minimo di esperienza sa già che in situazioni pur “semplici” come quelle prospettate, e tutt’altro che rare da incontrare, non si ottengono buoni risultati semplicemente “sperando” in un buon risultato. Quando la nostra esperienza non arriva a coprire tutto è sempre possibile ricorrere al SZ che ci permette di giungere abbastanza facilmente al risultato perfetto. Ma c’è da lavorare. *Noi* vi diciamo cosa fare (io e il SZ) e ogni “aspirante” dovrà fare il resto in funzione delle proprie possibilità, attrezzature, intenzioni e aspirazioni.

### **Materiale occorrente per iniziare il lavoro**

- Un requisito fondamentale, se pur non indispensabile in assoluto, è di avere una Camera Oscura, anche piccola, dove poter caricare in sicurezza le pellicole (in particolar modo gli chassis) e poter sviluppare i propri negativi, e a seguire fare le stampe su carta. Che si possa fare il SZ - che è la summa della personalizzazione - demandando ad altri certe operazioni, in particolar modo lo sviluppo del negativo, è una eventualità che non mi è molto chiara né comprensibile. Ritengo che ogni attore debba esporre e sviluppare i propri negativi e fare personalmente le stampe su carta. Non mi sembra corretto firmare una stampa fatta “essenzialmente” da altri a meno che oltre al nome dell’autore non venga riportato anche quello dello stampatore.
- Una fotocamera di qualsiasi tipo e formato che abbia la possibilità di lavorare in completa manualità, cioè di permettere di impostare sia i tempi che i diaframmi. Pur se non fondamentale, per permettere un confronto con successivi test fatti con altre attrezzature, sarebbe bene sincerarsi del corretto funzionamento dell’esposimetro, dell’otturatore e del diaframma.
- Come esposimetro va bene anche quello incorporato anche se i migliori risultati, soprattutto in termini di possibilità e di comprensione del lavoro, si ottengono con un esposimetro esterno a luce riflessa, possibilmente spot.
- Una buona pellicola: o quelle consigliate, o una a propria scelta preferibilmente di marca conosciuta. Evitare pellicole per usi speciali come le Infrared, quelle per microfilm o i tipi ad alto contrasto da riproduzione.
- Un cartoncino grigio medio con riflettanza del 18% (ad esempio il Kodak Gray Cards). È sempre un buon termine di paragone.

### Primo Test Pellicola

Ci si potrebbe chiedere quale è lo scopo di questo prossimo test visto che la nostra attrezzatura funziona bene e l’esposimetro, fondamentalmente vista anche la qualità tecnica oggi raggiunta, è praticamente infallibile. Infallibile certamente, ma fa come gli pare. Per l’esposimetro tutti i soggetti sono grigio medio al 18%, e la lettura che fornisce è atta a produrre sul negativo una

densità specifica che produrrà in stampa un grigio medio al 18%. Per l'esposimetro non esistono toni, colori, luci ed ombre, illuminazione diffusa o contrastata, giorno o notte: solo il grigio medio. Iniziamo a lavorare con il negativo facendo un test semplicissimo.

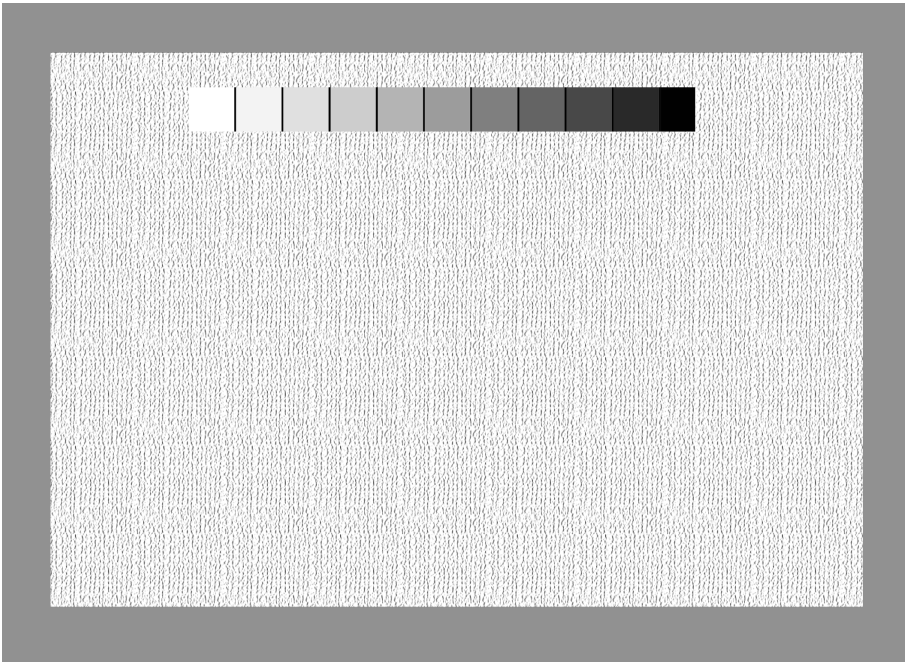
- Procurarsi dei cartoncini a tinta uniforme, uno bianco, uno nero e l'altro grigio (o volendo di altri colori a scelta fra toni chiari e scuri, o al limite usare delle stoffe). Dovranno essere di dimensioni tali che una volta inquadrati coprano tutto il fotogramma, o buona parte di esso.
- Posizionarli sotto buona illuminazione diffusa, anche artificiale, e fare in modo che ricevano uniformemente luce.
- Fotografarli uno dopo l'altro eseguendo per ognuno una lettura riflessa facendo in modo che l'esposimetro legga esclusivamente il cartoncino di turno. Esporre ognuno secondo le rispettive indicazioni dell'esposimetro.
- Sviluppare la pellicola come al solito sino ad asciugarla.
- Tutti i tre fotogrammi probabilmente saranno dello stesso identico tono di grigio a confermare quanto sopra postulato.
- Se non sono uguali le cose sono chiare: o si è sbagliato qualche cosa nella procedura, o la attrezzatura è rotta o funziona alternativamente.

### Secondo Test Pellicola.

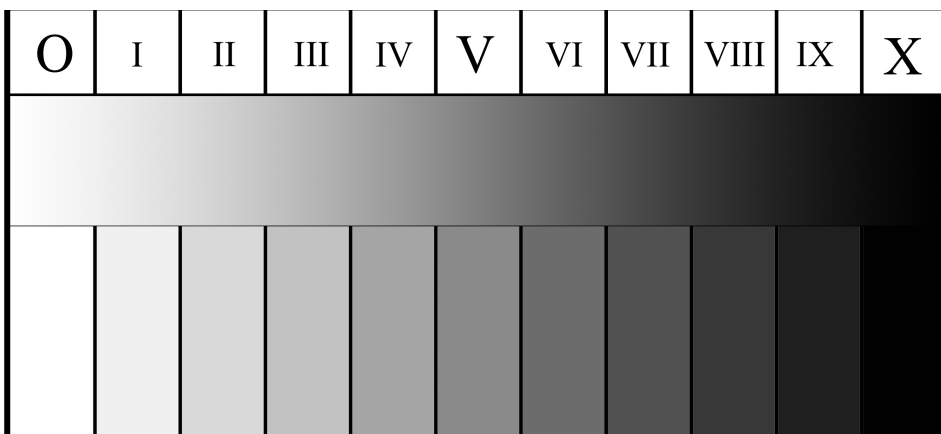
Con questa fase ci addentriamo in una procedura test che richiede una certa attenzione e un minimo di precisione. Tutto è facile a farsi, ma nulla deve essere dato per scontato tanto varrebbe altrimenti leggersi un manuale del SZ e solo "immaginare" di fare procedure e risultati. Le cose con il SZ invece vanno fatte...quindi impegno e lavoro.

Per prima cosa occorre procurarsi un soggetto da fotografare (che da ora in avanti identificheremo con il termine **bersaglio**): benché potrebbe andar bene un oggetto qualsiasi è vivamente consigliabile un oggetto di tono uniforme, ben texturato, di colore grigio neutro (tipo il grigio 18%), o quantomeno di un colore tendenzialmente chiaro o medio. Probabilmente lo abbiamo già a portata di mano: infatti l'oggetto che più comunemente viene usato è un banale asciugamano. Questo va fissato ben steso con delle puntine su una tavola, o un cartone pesante, in modo da poter essere facilmente spostato. Andrebbe fotografato in luce diurna; e per fare in modo che riceva una illuminazione uniforme è consigliabile posizionarlo in una parete della casa esposta a nord (ombra), o lavorare in una giornata con cielo leggermente coperto e uniforme. L'importante è che la illuminazione resti costante per tutto il tempo di esecuzione del test.

Preparata la fotocamera montarla sul cavalletto e inquadrare il bersaglio (l'asciugamano) in modo che il soggetto riempi buona parte (meglio se tutto) del fotogramma. Benché il bersaglio così concepito possa considerarsi soddisfacente consiglio vivamente di posizionare sopra di esso (volendo anche al centro) una scala dei grigi stampata su carta (no trasparente). Ne basta una semplice anche auto costruita come quella rappresentata in figura che ho fatto con Photoshop e poi stampato su carta.



**Sopra** Configurazione ideale di un classico bersaglio da test: colore chiaro e neutro, evidente texture e in aggiunta una scala dei grigi.



**Sopra** Una semplice scala dei grigi autocostruita con Photoshop e stampata su carta.

Mettere bene a fuoco e montare uno scatto flessibile. Se si impiega una pellicola in rullo (135 o 120) è sufficiente una da 12 pose (se è un 135 e più lungo, al limite si taglia) mentre per le pellicole piane ne occorrono almeno sette. A farla breve dovremo proprio fotografare l'asciugamano. Con l'esposimetro piazzato in modo che inquadrasi **solo** il soggetto rilevare la esposizione. Prenderne nota.

Impostare sull'obiettivo un diaframma medio, ad esempio f 8 e il conseguente tempo indicato dall'esposimetro (se la lettura era 1/60 f 8, impostare quindi 1/60). Ora si dovranno fare una sequenza di scatti variando ogni volta la esposizione di uno stop. Poiché in genere i tempi di

scatto sono più precisi dei valori di apertura dei diaframmi, conviene mantenere il valore di diaframma fisso (ad esempio f 8, ma è valido qualsiasi altro) e variare i tempi di scatto. Evitare comunque di impiegare tempi più lunghi di  $\frac{1}{4}$  di secondo. Se con il solo spostamento dei tempi non si riesce ad ottenere una serie completa di scatti conviene cambiare condizione di luce o, in caso limite, operare una variazione anche del diaframma (preferibilmente non più di una volta). È di fondamentale importanza costruirsi una tabella dove riportare tutti i parametri della ripresa ed in particolare il tempo e il diaframma impiegato per ogni scatto, il numero sequenziale, e la variazione di esposizione rispetto quella standard. Monitorare con attenzione la condizione di luce e se durante la sequenza di scatto vi sono delle minime variazioni di illuminazione, queste vanno compensate con una opportuna modifica della esposizione (se sono frazioni di stop agire sul diaframma, non può essere fatto altrimenti), o in casi di brusche variazioni ripetere la sequenza.

1. Il primo fotogramma va esposto aprendo 3 stop rispetto la indicazione fornita dall'esposimetro – se ad esempio la lettura è  $1/60$  f 8 la esposizione da dare è  $1/8$  f 8 (**Esposizione +3 stop**)
2. Il secondo fotogramma va esposto aprendo solo 2 stop rispetto la indicazione fornita dall'esposimetro – se ad esempio la lettura è  $1/60$  f 8 la esposizione da dare è  $1/15$  f 8 (**Esposizione +2 stop**)
3. Il terzo fotogramma aprendo solo uno stop, ad esempio  $1/30$  f 8 (**Esposizione +1 stop**)
4. Il quarto fotogramma va esposto per la lettura fornita dall'esposimetro  $1/60$  f 8 (**esposizione come da lettura**)
5. Il quinto fotogramma va esposto chiudendo invece uno stop, ad esempio  $1/125$  f 8 (**Esposizione - 1 stop**)
6. Il sesto fotogramma va esposto chiudendo ancora uno stop, ad esempio  $1/250$  f 8 (**Esposizione - 2 stop**)
7. Il settimo fotogramma va esposto chiudendo ancora uno stop, ad esempio  $1/500$  f 8 (**Esposizione - 3 stop**)

L'importante di questa sequenza è di spingere ogni attore a ben monitorare la condizione di luce e di imparare a non pasticciare troppo con le varie esposizioni. Con il SZ la precisione è una regola inderogabile. La sequenza degli scatti consigliata segue una sua logica, ma se piace può anche essere invertita. Ricordarsi che la quarta esposizione corrisponde alla lettura esposimetrica rilevata. Trattare la pellicola (o le pellicole se in formato piano) come di solito e da asciutte posizionarle su di un visore luminoso.

La prima cosa che deve saltare agli occhi è che benché il soggetto sia sempre lo stesso gli annerimenti si evidenziano sostanzialmente piuttosto differenti, passando da una trasparenza molto accentuata ad un annerimento ben sostanzioso. Non solo, poiché l'asciugamano ha per sua natura una evidente consistenza materica, leggi texture (se ne scelga pertanto uno molto "peloso"), si noterà che questa texture è rappresentata diversamente nelle varie esposizioni, presentandosi cioè più o meno evidente (ecco il motivo della scelta di un asciugamano, un foglio di cartoncino sarebbe comunque apparso liscio). Prendere in considerazione come annerimento standard quello del quarto fotogramma, scattato senza variazioni in più o in meno della esposizione, e cercare di far proprio il fatto di come cambia il risultato in funzione della esposizione.

Ma andiamo per ordine e prepariamoci a fare qualche piccola stampa su carta. Si può procedere sia per ingrandimento o per contatto: a voi la scelta. Ammettiamo per esempio di

procedere per contatto: prendere il fotogramma numero 4 (esposto come lettura) e mediante qualche provino fare in modo che esso stampi con un tono di grigio che sia il più possibile simile al classico cartoncino con riflettanza del 18%. Una volta individuato il corretto tempo di esposizione, adottare questo tempo e fare una stampa a contatto di tutti i fotogrammi esposti (con la pellicola in rullo può essere fatto tutto sullo stesso foglio). Sviluppare il foglio di carta e trattarlo come di solito fino ad asciugatura. Porre la stampa, o le stampe ottenute, sotto buona luce e “marcare” ogni singola “immagine” con lo stesso numero del fotogramma che lo ha stampato.

Se tutto è andato bene e non ci sono stati errori “esagerati” dovremmo avere una serie di grigi che vanno dal bianco quasi puro del fotogramma 1, al grigio medio del fotogramma 4, sino al nero quasi totale del fotogramma 7. In pratica abbiamo ottenuto dei valori di stampa (grigi) che vanno da Zona II sino a Zona VIII. Etichettare ogni stampa con questi valori. Indipendentemente dai valori di zona assegnati si può notare come ogni singolo fotogramma avrà una sua gradazione di grigio, una sua tonalità specifica, e soprattutto una peculiare riproduzione del dettaglio. Vi sembra poco che si evidenzia tanta informazione in una piccola e semplice stampa? È difficile farlo?

### Analisi dei risultati ottenuti

Ma il nostro scopo era un altro: l’asciugamano è stato solo un pretesto, un semplice “oggetto” che ci ha permesso di visualizzare sia come cambia il soggetto in funzione della esposizione e, principalmente, che l’esposimetro è uno strumento prettamente “scemo”. Lui non pensa, non calcola, non analizza e non fa medie: per lui esiste solo il grigio medio. Ovunque puntiamo l’esposimetro il responso che ne abbiamo di ritorno è atto ad ottenere “solo” un tono grigio simile al classico 18%.

È un male oppure un bene? è un vantaggio o uno svantaggio? Né uno né l’altro, in fin dei conti è solo un tipo di taratura fra le diverse possibili, che ci permette comunque di conoscere perfettamente tre cose:

- Esponendo senza variazioni, indipendentemente dal tono del soggetto (bianco o nero o di qualsiasi altro colore) otterremo comunque un grigio medio tipo 18%.
- Aumentando la esposizione otterremo comunque un tono via via più chiaro sino al bianco puro (anche se il soggetto di riferimento è scuro o nero).
- Diminuendo la esposizione otterremo comunque un tono via via più scuro sino al nero puro (anche se il soggetto di riferimento è chiaro o addirittura bianco).

Non ci devono essere dubbi su questi assunti. Casomai ci fossero per fugarli è sufficiente ripetere la prova adottando al posto dell’asciugamano sopra utilizzato uno perfettamente bianco o uno perfettamente nero. Comunque si procederà alla fine del test, se non ci sono stati errori, si otterranno su carta una serie di sette toni di grigio che saranno identici a quelle delle stampe già ottenute. Tutte uguali, con gli stessi grigi allo stesso posto indipendentemente dal colore del bersaglio di partenza. Il punto focale da capire ora è che il soggetto è riprodotto non in funzione del suo essere (colore o tono) ma a seconda della esposizione data. In pratica abbiamo ora in mano il controllo della esposizione, e lo possiamo utilizzare per influenzare il risultato finale, cioè la riproduzione del soggetto, ovvero il “colore” della stampa su carta.

Per ora ci siamo concentrati su un soggetto molto semplice e monotonale come un asciugamano, capisco che non è il massimo delle aspirazioni, comunque qualche indicazione l’abbiamo ottenuta, ed è di un certo valore pratico e concettuale. Se abbiamo inserito a fianco

dell'asciugamano anche una scala dei grigi potremmo altresì verificare e puntualizzare altri dati. Concentriamo l'attenzione quindi sulle scale di grigio riprodotte dalle sette stampe: quella sulla stampa numero quattro (esposizione come consigliato dall'esposimetro) dovrebbe mantenere i valori e una scalettatura dei toni del tutto simile alla originale, mentre le altre sicuramente saranno molto diverse. Man mano che il tono del bersaglio si schiarisce (Zone VI, VII, VIII) tutti i gradini tendono a schiarirsi fino a perdersi nel bianco puro. Al contrario con il tono del bersaglio che si scurisce (Zone IV, III, II) tutti i gradini tendono a scurirsi e molti confluiranno nel nero pieno.

Da quanto esposto sopra possiamo facilmente dedurre che se siamo liberi di rappresentare un qualsiasi tono con qualsiasi valore in stampa, non è da dimenticare o sottovalutare il fatto che tutti gli altri toni sono correlati, e vengono influenzati da questa scelta in funzione del loro essere: se si schiarisce un tono si schiariscono tutti, e viceversa avviene se si scurisce. Il SZ non solo ci permette di capire come questo avviene, ma anche l'ammontare di tale spostamento e, in certi casi, come evitare o minimizzare questo accidente.

## Ancora avanti

Facciamo ora una prova per vedere se quanto abbiamo fatto con i precedenti test ha una minima funzionalità pratica e può esserci di aiuto per comprendere meglio il compito essenziale (per ora) di capire l'esposizione. Poniamoci davanti ad un soggetto multitono, andrebbe bene anche uno simile all'esempio iniziale con il suo alto contrasto (muro bianco al sole, porticato in ombra, portone molto scuro) e chiediamoci: quale esposizione dare? o piuttosto quale è la esposizione corretta per ottenere una rappresentazione fedele alla nostra intenzione? abbiamo gli strumenti – un po' limitati per ora - per decidere. Prendiamo in mano l'esposimetro e la serie delle sette stampe su carta (asciugamano) e poniamoci davanti al soggetto.

- Se leggiamo la esposizione sul muro bianco al sole ed esponiamo per quella indicazione il muro sarà rappresentato grigio medio, quindi per ottenere il bianco dovremo sovraesporre di buona misura, direi di almeno due o tre stop. Se prendiamo la stampa numero 1, la più chiara della nostra serie, questa si avvicina al tono di bianco che vogliamo ottenere per il muro? Se la risposta è affermativa sappiamo come esporre per ottenere il muro bianco, oppure dovremo cercare un altro tono che meglio lo rappresenta (cioè un'altra stampa di quelle fatte) con la sua rispettiva indicazione esposimetrica.
- Il porticato come lo vogliamo ottenere? Va bene un bel grigio medio? Non resta altro da fare che esporre per le indicazioni fornite dall'esposimetro.
- Il portone scuro in ombra come deve essere rappresentato in stampa? è accettabile un tono di grigio molto scuro come quello ottenuto per la stampa numero sette? per ottenerlo non dobbiamo far altro che sottoesporre di 3 stop, o di due se ci piace di più il tono della stampa numero 6.

Ragionando in questo modo, leggendo ogni singolo tono, e non basandoci su una lettura media di tutto il soggetto, non solo siamo perfettamente in grado di decidere con quale tono un singolo oggetto viene rappresentato, ma addirittura abbiamo tante opzioni di esposizione per quanti sono i toni misurati. Nel caso in esempio possiamo optare se esporre per le alte luci, per le ombre, o per i toni medi. In ogni caso il tono su cui è basata la esposizione sarà rappresentato nel modo in cui abbiamo deciso che sia. E gli altri toni? Visto che la esposizione che possiamo

dare è una sola non potremo pertanto esporre anche per gli altri due, e quindi giocoforza che questi si adegueranno alla situazione in atto. Bene, era anche intuibile: ma come verranno rappresentati in stampa?

- Se abbiamo misurato la esposizione sul muro bianco, ed abbiamo esposto a +3 stop per ottenerlo bianco come la stampa numero 1, come verrà rappresentato il portone scuro? È sufficiente leggere la esposizione sul portone e vedere di quanti stop è inferiore rispetto a quella del muro. Se ipotizziamo che vi sia una differenza di 5 stop esso verrà riprodotto con lo stesso tono della stampa ottenuta con la esposizione a - 2 stop, cioè la numero 6 (*stampa 1 + 5 stop di differenza = stampa 6*).
- Stesso ragionamento se avessimo esposto per il grigio medio del porticato oppure per il tono d'ombra del portone scuro. Una volta stabilito in quale punto va calcolata la esposizione, e fatti i dovuti spostamenti in più o in meno per ottenere il tono voluto, gli altri toni dell'immagine verranno rappresentati in funzione della differenza in stop rispetto alla lettura principale. L'equivalenza è 1 stop uguale 1 gradino di grigio.
- Se la esposizione è minore di 2 stop otterremo un tono di grigio più scuro di 2 gradini.
- Se la esposizione è maggiore di 6 stop otterremo un tono di grigio più chiaro di 6 gradini.

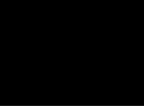
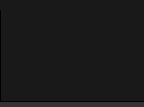
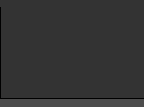
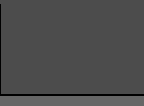
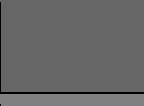






Sarebbe bene a questo punto fare qualche esercitazione pratica, anche di sola lettura, ponendosi davanti ad un soggetto con un buon esposimetro in mano e cominciare a scandagliare le varie luminosità di una scena "fotografabile". Il consiglio è di partire da un soggetto molto semplice, e di volta in volta passare a temi più complessi, come riprese con una alta o bassa gamma di toni (va precisato che quando si parla di toni di un soggetto si intendono non tutti quelli che ci sono, ma propriamente quelli che ci interessa riprodurre). Una volta ben identificata l'ampiezza del soggetto, intesa sia come dimensione spaziale (o inquadratura) che come gamma tonale, sarà utile imparare prima a riconoscere ad occhio come potrebbero essere identificati i vari toni del soggetto in funzione delle Zone. Si può passare poi ad identificare il tono più importante - o meglio rappresentativo - su cui basare la lettura esposimetrica, quindi a seguire calcolare lo spostamento in esposizione (stop) necessario per ottenere il valore di tono più appropriato (chiamiamola pure Zona) e per ultimo, ma certo non per minore importanza, verificare e prefigurarsi come verranno rappresentati tutti gli altri toni presenti sul soggetto. E questo un inizio di visualizzazione.

È molto importante fare più volte questo allenamento: non solo è la base del SZ, ma è una operazione che va messa in atto ogni volta che si "legge" un soggetto. Non è che va fatta perché deve essere fatta, o è consigliabile farla, o a volte serve ed altre serve meno. Questo è il SZ: è il primo passo perché sussista. Se all'inizio può creare qualche difficoltà - o più che altro un intreccio fra zone, valori tonali, numeri, diaframmi e tempi - è sufficiente prenderci un poco mano, e soprattutto "penetrare" il concetto stesso di questa operazione sino a farsene una chiara rappresentazione mentale. Poi con il tempo diventerà una "sequenza" che si farà sempre mentalmente, in una frazione minima di tempo, quasi in automatico, e senza pensarci su.

Adottando una giusta terminologia possiamo dire che il soggetto/tono principale viene **piazzato** (atto volontario) in una certa Zona mentre gli altri toni **cadono** (conseguenza) in altre Zone secondo il loro rispettivo valore.

## Parte seconda: dentro il Sistema Zonale

Visto che ormai stiamo inoltrandoci entro il SZ, che incominciamo a parlare di Zone ed acquisire un certo linguaggio specifico, facciamo un ulteriore passo in avanti cercando di adottare dove è possibile farlo (pur mantenendo una certa semplicità) modi e concetti specifici del SZ. Vediamo per ora come i singoli toni che compongono una immagine possono essere identificati come Zone.

Zona	Tono stampa	Variazione in stop	Identificazione classica
0		-5	Stampa completamente nera
I		-4	Limite effettivo del tono, primo passo sopra il nero pieno della stampa. Accenno di tonalità ma nessuna trama superficiale
II		-3	Prime lievi tracce di trama. Tonalità profonde corrispondenti alle parti più scure della immagine con distinzione di dettaglio
III		-2	Toni scuri con buona distinzione del dettaglio
IV		-1	Fogliame e pietre scure e paesaggi in ombra.
V		0	Grigio medio con riflettenza del 18%
VI		+1	Valore medio della pelle di una carnagione normale
VII		+2	Carnagione molto chiara e oggetti grigio chiaro
VIII		+3	Bianchi con trama e sfumature delicate
IX		+4	Bianco senza trama superficiale con leggere tracce di tono
X		+5	Bianco puro del supporto carta

### Per un lavoro più preciso

Il SZ non è solo questo, o meglio non si limita a questi semplici accenni, ma ci fornisce dei validi strumenti di procedura e concettuali come abbiamo appena visto, ma soprattutto ci mette a disposizione gli strumenti cognitivi, pratici e manuali, per analizzare il lavoro fatto e decidere

se esso è ben impostato o, in caso contrario, ma sempre con cognizione di causa, analizzare gli “errori” e trovarne il rimedio. Ma andiamo per ordine: anzi, facciamo un passo indietro e ritorniamo alle sette foto stampate dell’asciugamano. Ora possiamo dire che se la stampa numero quattro rappresenta una Zona V, di conseguenza le stampe tre, due e uno equivalgono rispettivamente alle Zone VI VII, e VIII. In opposto le stampe cinque, sei e sette rappresentano le Zone IV, III e II. Perlomeno dovrebbero se non ci sono stati errori.

Prendiamo di nuovo le sette stampe ed analizziamole. Quello che ci interessa percepire è in quale punto in ambo gli estremi della scala appare un “evidente” dettaglio. Chiediamoci e verificiamo:

- Quale è effettivamente la stampa (o la Zona) delle ombre che ha ancora un ottimo dettaglio: abbiamo postulato che sia la stampa numero 2, è così?
- Quale è effettivamente la stampa (o la Zona) delle luci che ha ancora un ottimo dettaglio: abbiamo postulato che sia la stampa numero 6, è così?
- E le stampe 1 e 7 hanno ancora una traccia seppur leggera di dettaglio o sono rappresentate da un tono unico pressoché uniforme?

Se le risposte sono affermative non ci sono problemi, la fortuna ci ha evidentemente aiutato ad ottenere sia un buon dettaglio delle ombre che delle luci: in concreto abbiamo azzeccato in pieno sia la sensibilità della pellicola in uso per il test, sia il tipo che il tempo di sviluppo. Ma non è sempre così. Le varianti che entrano in gioco sono tantissime, alcune sono oggettive (prodotti) altre strettamente personali (procedure) e non sempre tutte sono disposte in modo ottimale tanto da concorrere per un buon risultato. In questa prima prova abbiamo postulato una condizione di ripresa e un set di attrezzature molto idealizzate, in realtà non è così semplice: spesso entrano pesantemente in gioco le varianti stesse della attrezzatura usata, nonché metodi e tempi di sviluppo, la varietà e la qualità del materiale sensibile, e tanto altro. Per questo il SZ necessita di una prepotente personalizzazione dei test: non si fanno per perdere tempo, ma per determinare come queste varianti influiscono sul risultato, e come poter fare per tenerle sotto controllo, o addirittura dominarle.

## Test sulla sensibilità della pellicola

Se solo si dovessero elencare e descrivere tutti i parametri che entrano in gioco nel determinare la corretta e reale sensibilità di una pellicola, e come tali accidenti interagiscono fra di loro, nonché i metodi per trarne un termine di valutazione oggettivo e numerico, occorrerebbero almeno una decina di pagine e il doversi inoltrare entro spiegazioni e percorsi di lavoro non proprio semplici. Per semplificare al massimo, come ci eravamo proposti, possiamo dire e affermare con una certa sicurezza che la sensibilità stabilita dal fabbricante per una determinata pellicola non è mai quella “effettiva” con cui ci si trova a lavorare. Forse il motivo principale è che non si usano le stesse attrezzature, gli stessi parametri di calcolo, e forse nemmeno le stesse “immagini” o le medesime condizioni di impiego. Fatto sta che quasi la totalità dei fotografi che hanno adottato il SZ sono concordi nell’affermare, a seguito di prove oculatamente fatte, che la reale sensibilità è “sempre” inferiore di circa uno stop rispetto a quella dichiarata. Solo in casi eccezionali i due dati coincidono. Abbiamo detto inferiore di uno stop: ovviamente non si può generalizzare con un dato unico valido per tutte le pellicole, ma ciò non toglie che assumendo tale dato come standard (o tendenza) male che vada si avrà una leggerissima “sovraesposizione” di qualche frazione di stop. Per mia esperienza posso dire, dopo aver fatto test della sensibilità su molte pellicole e condizioni di sviluppo, che il mio

risultato si attesta ad un valore fra i due terzi e uno stop inferiore al dichiarato. Sono così certo di questo risultato (ovviamente valido in un ambito di lavoro personale) che ho preso la decisione di tarare tutte le pellicole come aventi uno stop in meno di sensibilità, e di fare solo occasionalmente il test di verifica per confermare questo dato.

Non compete a me dover convincere nessuno sulla bontà di tale impostazione di lavoro (ognuno adotti la sensibilità che meglio crede) o si fidi ciecamente di quella stabilità dal fabbricante. Certo è che se si ottengono di tendenza dei negativi con le ombre sempre molto leggere, che danno in stampa dei toni scuri (i grigi scuri e scurissimi, non i neri) con un dettaglio scarso se non pessimo (ombre vuote) che non evidenziano la texture nemmeno a seguito di una buona mascheratura... piuttosto che addebitare la colpa ad altri attori (esposizione e sviluppo) si può essere certi che la cagione di ciò sia una errata impostazione della sensibilità: è quasi sicuro che quella reale è minore di quella impostata. Non consiglio affatto di sottovalutare questo parametro che è a mio giudizio il principale motivo che conduce a delle stampe di pessima qualità. Alla sottoesposizione non c'è rimedio! Mai.

Pur senza generalizzare possiamo dire che tendenzialmente il problema è presente con tutte le pellicole di tutte le marche, e che in certe particolari occasioni è molto evidente. Recentemente ho fatto un test sulla pellicola Rollei Infrared in formato 120 e ho trovato che tale pellicola che può essere esposta come *non infrared* con una sensibilità indicata di 400 ISO, in realtà arriva appena a 100 ISO. Stessa preoccupante perdita si ha nel versante infrarosso. Tali dati sono poi stati confermati da numerosi altri autori inglesi e americani. La stessa pellicola Tmax 400, già più volte da me definita eccezionale, ha una reale sensibilità di poco superiore ai 200 ISO e con sviluppi particolari, o in casi di contrazione (anche non troppo spinta) attorno ai 100 ISO.

### Preparazione per il test e procedura

Avete indovinato! dobbiamo fotografare ancora una volta lo stesso bersaglio (asciugamano). Solite raccomandazioni:

- Illuminazione possibilmente diffusa.
- Distribuzione della luce uniforme su tutto il bersaglio.
- Assicurarci che per la durata del test le condizioni di illuminazione non subiscano evidenti variazioni: se sono piccole le si compensi con piccoli movimenti del diaframma e per valori interi si utilizzino i tempi.
- Solita attrezzatura di ripresa.
- Fotocamera su cavalletto.
- Utilizzare lo scatto flessibile.
- Inquadrare possibilmente solo il soggetto o buona parte di esso.
- Mettere a fuoco con precisione.
- Non stare troppo vicino al bersaglio Non si deve allungare troppo il soffiato (o l'estensione del barilotto, che è la stessa cosa) che richiederebbe un aumento di esposizione.
- Attenzione a che la lettura esposimetrica venga fatta "solo" sul bersaglio.



**Sopra** Un classico set di ripresa con l'impiego del grande formato: semplicità e uniformità di illuminazione.

In teoria, e di solito in pratica, il test della sensibilità va fatto facendo una serie di esposizioni con varie impostazioni di sensibilità ed esponendo il bersaglio per la Zona I, cioè a meno quattro stop (- 4) rispetto alla lettura fornita dall'esposimetro. È questa una scelta ottimale poiché si indaga in un punto dove la pellicola "incomincia" a reagire alla azione della illuminazione (valore di soglia) e lo fa non solo con risultato rilevabile strumentalmente, ma anche con un "annerimento" ben visibile ed apprezzabile in stampa come primo gradino che si differenzia dal nero puro (spero che nessuno mi uccida per tale semplificazione). Il metodo è particolarmente indicato quando si lavora con le letture densitometriche e la costruzione di una curva caratteristica: con questo iter si ragiona per entità dei toni di grigio (densità log.). Sempre perseguendo la stessa logica iniziale di semplificazione adottiamo "arbitrariamente" (sia ben chiaro) per il nostro modo di lavorare un altro parametro. Se con il metodo classico il parametro base è il tono, cioè il minimo annerimento (Dlog. 0.10), che produce in stampa il primo tono di grigio che si distacca dal nero puro (Zona I appunto), con questo metodo semplificato il nostro parametro di riferimento non sarà più il tono (di grigio) ma il dettaglio riprodotto all'interno di uno specifico tono. Verificando nella tabella sopra data si evince che la Zona III (*Toni scuri con buona distinzione del dettaglio*) è quella che permette un buon apprezzamento del dettaglio delle ombre: sarà questa la nostra zona di riferimento.

Il vantaggio "relativo" di questo metodo - diciamo impostazione - è che la rilevazione del "giusto" dettaglio è molto più facile da ottenere e più istintiva di quella del tono e meglio assoggettabile alle proprie valutazioni e specifiche. Se per un fotografo la soglia del dettaglio è "appena qualche cosa che si vede", è giusto che tari il suo sistema su questo parametro; se altrimenti (e personalmente opto per questa ipotesi) il limite del dettaglio è una evidente struttura dei materiali dove ogni minimo segno è leggibile e di solida consistenza, è giusto che su tale parametro il sistema venga tarato. Nulla toglie che c'è la libertà di fare la taratura per Zona II o per Zona I, ma consiglio tale ipotesi come un "passaggio" da fare in seguito dopo aver acquisito un poco di esperienza pratica.

Caricare la fotocamera con la solita pellicola ed impostare sull'esposimetro la sensibilità assegnata dal fabbricante, o qualsiasi altra di nostra scelta. Leggere con l'esposimetro il bersaglio facendo attenzione di stare in asse con la fotocamera e di non produrre ombre sul bersaglio stesso: registrare l'esposizione consigliata. Impostare sull'ottica un diaframma medio (in genere 8 o 11) e regolare opportunamente il tempo. Utilizzare tempi fra 1/250 e ¼ di secondo. Esporre la pellicola sottoesponendo di due stop rispetto alla lettura consigliata dall'esposimetro, cioè esporre per Zona III. È come al solito consigliabile non agire sul diaframma ma sui tempi. Se con la serie delle esposizioni non si sta all'interno del range consigliato cambiare posto o attendere luce migliore. Annotare rigorosamente tutti i dati della ripresa, e principalmente fare in modo di essere certi a quale sensibilità è stato esposto ogni fotogramma. Esporre (ad esempio) secondo il seguente schema:

Numero progressivo	Esposizione e letta	Zona piazzata	Esposizione data	Sensibilità Impostata	Variazione
1	1/30 f 8	III	1/125 f 8	<b>100 ISO Parametro base</b>	
2	1/30 f 8	III	1/125 f 8	80	- 1/3 stop
3	1/30 f 8	III	1/125 f 8	64	- 2/3 stop
4	1/30 f 8	III	1/125 f 8	<b>50</b>	<b>- 1 stop</b>
5	1/30 f 8	III	1/125 f 8	125	+ 1/3 stop
6	1/30 f 8	III	1/125 f 8	160	+ 2/3 stop
7	1/30 f 8	III	1/125 f 8	<b>200</b>	<b>+ 1 stop</b>

In pratica non si dovrà fare altro che una prima esposizione ad una data sensibilità (ricordarsi di esporre per Zona III, cioè -2 stop) e le successive variando di un terzo di stop per volta la impostazione di sensibilità sulla fotocamera o sull'esposimetro. Niente di più semplice. È bene per ogni scatto fare ogni volta il rilevamento della esposizione: potrebbe non essere necessario ma si sta più tranquilli. Terminate le esposizioni sviluppare e trattare la pellicola come di solito fino alla asciugatura. Porre i fotogrammi o le pellicole piane sul visore luminoso e identificare ogni scatto con il numero progressivo e con la sensibilità impostata.

Non ci resta ora che verificare visivamente quale è il fotogramma che presenta la migliore riproduzione del dettaglio. Sembra facile! Sicuramente si noteranno dei fotogrammi più chiari ed altri un poco più scuri: alcuni, fra quelli più simili, avranno un dettaglio più o meno evidente, ma nonostante questo non è facile dare un giudizio sereno e principalmente "oggettivo" (va da sé che se su sette fotogrammi tutti sono troppo trasparenti, o troppo densi, tranne uno, il prescelto è quello). Per evitare errori di qualsiasi sorta su questo parametro così importante non resta altro da fare che stampare ogni singolo fotogramma su carta. In questo modo avremo almeno due vantaggi:

- Controlleremo il dettaglio su di una immagine positiva e non su un negativo.
- Inseriremo nel computo anche la "nostra" carta da stampa.

Poiché nello stampare un negativo ci è data la facoltà di variare la esposizione a nostro piacere, e quindi il valore dell'annerimento sulla stampa, non è sufficiente stampare tutti i fotogrammi con lo stesso tempo per avere un parametro minimamente oggettivo. Quale tempo di stampa si sceglie sarebbe comunque a favore di una o dell'altra situazione. Per ovviare a questa possibile imprecisione, e non "oggettività" del risultato, è necessario inserire un nuovo parametro di lavoro, e cioè il concetto del **minimo tempo per il massimo nero**. In pratica si deve trovare quale è il minimo tempo di stampa che produce il massimo nero sulla carta. È una procedura interessante e certamente originale. Comunque molto semplice ed ovvia. Si fa questo in quanto ci serve un parametro che non sia influenzato dalle nostre decisioni o scelte soggettive inerenti la stampa su carta, e il ragionamento (tortuoso) per arrivare a ciò è questo: se facciamo una stampa su carta non mettendo niente dentro il porta negativi dell'ingranditore è ovvio che ci si debba aspettare come esposizione **corretta** il nero puro (come se ci mettessimo un foglio opaco alla luce otterremmo il bianco puro). Se troviamo la minima esposizione che produce il nero puro (tutte le esposizioni più lunghe produrranno sempre lo stesso nero) avremo creato un punto di riferimento molto importante poiché qualsiasi cosa metteremo nel portanegativi che non sia perfettamente trasparente, intercettando parte della luce, dovrà necessariamente dare un tono che non sarà più nero puro. Si è creato un parametro oggettivo. Ogni negativo stampato per il suo "minimo tempo per il massimo nero" non riprodurrà dei toni in funzione del tempo di stampa, ma solo in funzione (relativa) delle sue specifiche e differenziate densità.

#### **Procedura del "minimo tempo per il massimo nero"**

Il sistema funziona perfettamente sia con le carte a gradazione che con quelle a contrasto variabile. Ovviamente gradazioni diverse possono indurre risultati "molto" diversificati quindi, per non incorrere questo rischio, è consigliabile adottare nel fare questo test lo stesso tipo di carta (gradazione o numero di filtro) che si usa, o si prevede che si userà, come standard per le nostre stampe. È del tutto inutile fare il test su un tipo di carta e poi stampare le foto su altro tipo. Ricordo quanto consigliato sopra: se non ci sono motivi per fare altrimenti scegliere gradazioni intermedie (da # 2 a #3).

Prendere il negativo di cui si vuol trovare il minimo tempo di stampa e porlo nel porta negativi dell'ingranditore. Per questa descrizione ci immaginiamo di utilizzare un negativo formato 135, che con le sue perforazioni rende l'esempio più fluente e intuitivo. La stessa procedura può essere adottata anche con i rulli 120, o le pellicole piane, con la differenza che invece di "analizzare" la zona della pellicola attorno alle perforazioni, si valuta il semplice bordino non esposto attorno ai fotogrammi. Dicevamo di inserire la pellicola nell'ingranditore: va fatto in modo che le perforazioni (o bordo della pellicola) siano poste più o meno al centro del vano del portanegativo in modo da dividerlo in circa due parti uguali. Dobbiamo in effetti stampare le perforazioni e parte del portanegativi senza pellicola. Decidere l'ingrandimento (va bene anche uno modesto), fissare a questa altezza la testa e impostare un diaframma medio (ad esempio f 11) e mettere bene a fuoco le perforazioni. Fare ora su carta un provino a scalare. Posizionare la carta sotto l'ingranditore, impostare sul timer un tempo di qualche secondo (in genere pochi) ed esporre la carta. Coprire ora con un pezzo di cartoncino opaco la carta esposta per una sua frazione di spazio (senza toccarla per non spostarla) e rifar partire il temporizzatore. Spostare di nuovo il cartoncino opaco e riesporre per un'altra frazione di tempo. Continuare in questo modo sino ad esporre tutto il provino. Segnarsi i tempi dei singoli punti esposti. Sviluppare la stampa e asciugarla almeno in superficie. Avremo ora sul provino

una serie di strisciate completamente nere ed alcune leggermente più chiare. Se così non fosse ripetere il provino.

--- Se in nessun punto si raggiunge il nero pieno per lo meno in due gradini (esposizione) consecutivi, ripetere il test esponendo per un tempo maggiore, o aprendo di un valore il diaframma.

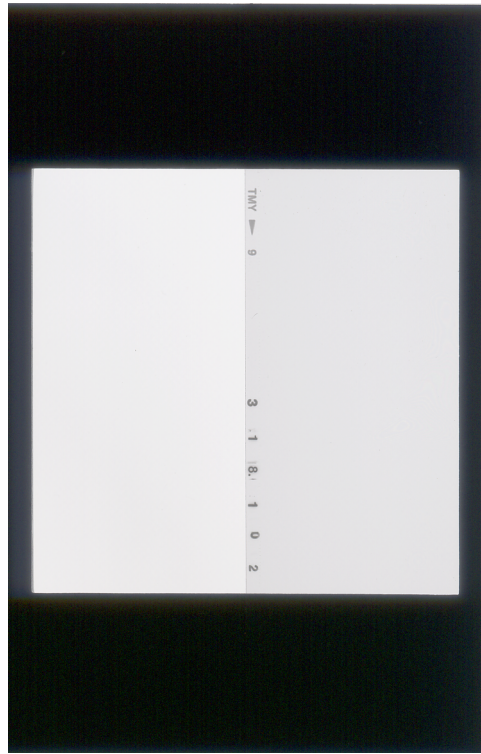
--- Se il provino è tutto nero e in nessun punto si nota il segno delle perforazioni (o il bordo di una pellicola piana) rifare la sequenza di esposizioni aprendo qualche valore di diaframma ed esponendo molto meno.

Ipotizziamo che tutto sia andato bene e che sulle sette esposizioni registrate sul provino, tre siano completamente nere indistinguibili (ok) e nelle altre, per ogni striscia esposta, vi sia una parte completamente nera (il vuoto nel portanegativi) e la restante di un grigio molto scuro. Sul primo gradino che non è tutto nero vi sarà una percettibile differenza fra il tono all'interno della perforazione e il resto. È questo primo gradino dove vi è un segnale appena più chiaro del nero puro che ci dà la informazione che cerchiamo.

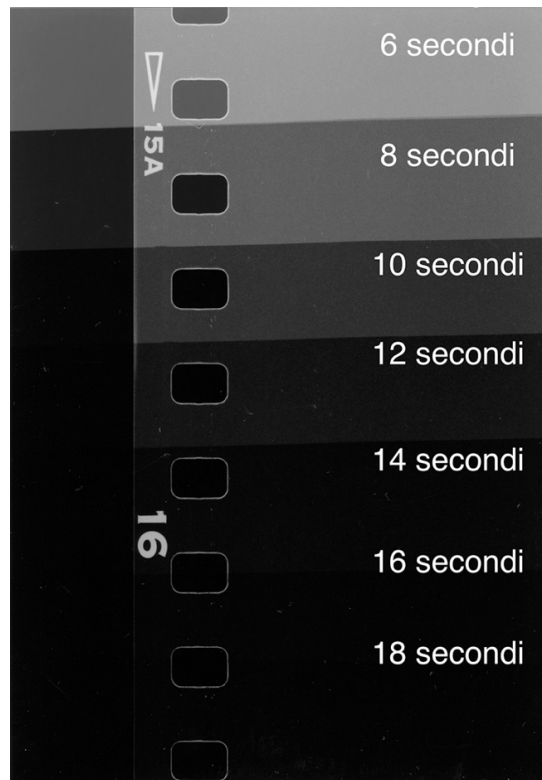
Dobbiamo ora verificare per quale tempo è stato esposto il primo gradino con tono più chiaro ed il tempo del contiguo gradino tutto nero. È questo gradino tutto nero che ci dà il **minimo tempo per il massimo nero**. Adottando questo tempo per una stampa di tutto il fotogramma possiamo essere sicuri che qualsiasi "annerimento" presente sul negativo, e costituente l'immagine fotografata, produrrà un tono in funzione della sua specifica densità.

Questo tempo trovato è peculiare di ogni abbinamento pellicola/rivelatore, e specifico del singolo rullo: pertanto esso resta valido per stampare tutti i fotogrammi in esso presenti; ma se si cambia rullo il test andrebbe rifatto (è questione di un attimo). Per le pellicole piane si assume che resti valido per tutte quelle della serie di un test se nulla viene cambiato, cioè stessa pellicola e tipo di sviluppo.

Nel fare questo test più si è precisi meglio il responso sarà ottimizzato sulla situazione reale di lavoro. Se ad esempio il tempo di stampa di 8 secondi dà il massimo nero, e la prima traccia di perforazione si trova nel gradino adiacente che è stato esposto per 12 secondi, la differenza di questo intervallo è eccessiva e potrebbe esserci un valore intermedio che meglio interpreta la situazione. In questo caso è preferibile ripetere il test configurando come tempo minimo gli 8 secondi e quello massimo come 12 secondi e fare una sequenza di esposizioni con intervalli di 1 secondo (8,9,10,11,12): in questo modo si è certi di centrare il migliore risultato possibile.



**Sopra** Posizionamento della pellicola 24x36 e 6x6 nel portanegativi per il test del minimo tempo per il massimo nero.



**Sopra** Foto a sinistra: Posizionamento della pellicola piana nel portanegativi per il test del minimo tempo per il massimo nero.

**Sopra** Foto a destra: Come si presenta un classico strip per il test del **minimo tempo per il massimo nero**. In questo caso il primo gradino dove è percepibile una tonalità più chiara è quello esposto (e contrassegnato) per 12 secondi. Il precedente, esposto per 14 secondi, dove non è più percepibile differenze, ci dà l'indicazione precisa del minimo tempo (da adottare) per il massimo nero.

Torniamo al nostro precedente test per la individuazione del dettaglio che abbiamo lasciato in sospenso. Abbiamo sette fotogrammi o pellicole (o qualsiasi altro numero) dello stesso soggetto (bersaglio) esposti con differenti impostazioni di sensibilità, che dobbiamo stampare sulla carta prescelta adottando lo stesso tempo di esposizione, cioè il **minimo tempo per il massimo nero**. Bisogna ora prendere uno dei fotogrammi e fare il test come appena sopra indicato. A questo punto senza muovere niente sull'ingranditore (altezza della testa, diaframma, lampada o filtri di contrasto e tempo di esposizione) stampare i sette fotogrammi su altrettanti fogli di carta e svilupparli/trattarli come di norma. Adottare un discreto fattore di ingrandimento in modo che il dettaglio sia ben percepibile: se non si vuole sprecare troppa carta si può stampare solo una porzione del fotogramma (ad esempio di formato 13x18), magari il solo centro, ma facendo attenzione che per tutti vi sia la stessa precisa inquadratura. Non resta ora che portare le stampe asciutte sotto buona luce, e verificare quale impostazione di sensibilità ha fornito il "nostro" preciso limite di valutazione di "buon dettaglio delle ombre". Il negativo che ha permesso questa stampa ci dà la indicazione della corretta sensibilità della pellicola: è quella per cui è stato esposto durante il test.

Per quanto la metodologia sopra descritta sia piuttosto precisa, essa pecca per una mancanza di rigore – male veniale – ma soprattutto per essere stata condotta in situazioni controllate e specifiche da test. Nella ripresa sul campo le cose cambiano enormemente in quanto tanti parametri sono sfuggitivi e difficili addirittura da individuare, figuriamoci il controllarli (un esempio per tutti è il flare che spesso si accanisce contro gli esposimetri spot e che può portare ad errori di lettura di quasi uno stop). Per contro fare dei test direttamente in situazioni di ripresa se da un lato ci mette in condizioni di lavoro ottimizzate sul reale per contro, come sopra affermato, si pecca in assoluta incoerenza dei dati oggettivi (parametri) del test. Soluzione? Non c'è! I test vanno fatti perché ci mettono in mano uno strumento eccezionale per fare pratica sotto condizioni controllate e controllabili, e quindi ci permettono di imputare ad un "soggetto" certi eventuali errori. Inoltre consentono di lavorare in una situazione reale seppur parzialmente "artificiale". Terzo punto è che non esiste alternativa valida se non la personale esperienza che si acquisisce però solo dopo diversi anni di lavoro con il metodo "sbaglia e impara". A questo forse potrebbe essere meglio fare *tanti* test in un breve lasso di tempo.

Una volta acquisita quella manualità che ci permette di essere certi di non indurre in errori di procedura, dopo aver idealizzato il comportamento di una abbinata pellicola/sviluppo, dopo aver una motivata certezza delle nostre possibilità e capacità di analizzare il lavoro da fare, o quello svolto, sarà del tutto semplice adattare il sistema (in questo caso i valori di un test) alle nostre personali esigenze. Faccio un banale esempio: se dopo aver fatto il test sulla sensibilità adottiamo un certo parametro ISO da impostare come standard, ma otteniamo dei negativi sempre troppo trasparenti nelle ombre più profonde – dove ancora vorremmo un minimo di dettaglio o quantomeno un maggiore annerimento/densità - non è necessariamente un segno che abbiamo errato la impostazione di sensibilità della pellicola. Potrebbe essere cambiata la pellicola (nel tempo, accidenti se cambiano!) oppure il nostro modo di lettura con l'esposimetro tende a sottovalutare le ombre; o che il nostro esposimetro è starato nella lettura dei toni scuri

o male gestisce certi colori (è notorio che l'eccellente "vecchio" Lunasix con la cellula al CdS ha la tendenza a sottoesporre il verde specialmente se di tonalità verso il cupo e in ombra) e chissà quali altri accidenti potranno capitarci. Come comportarsi? rifare ad ogni piccolo problema il test? Ci vorrebbe anche questa! Il nostro scopo è di "fotografare", non fare dei test. Il test lo abbiamo già fatto, siamo certi della nostra procedura e delle impostazioni trovate, e possiamo rimediare semplicemente correggendo gli errori evidenti impostando una piccola variazione della sensibilità che decideremo autonomamente e secondo convenienza. Il vantaggio dei test è che ci danno la certezza delle nostre azioni.

#### **NOTA al test sulla sensibilità.**

Nel consigliare le modalità per fare questo test sopra descritto ho assunto che ci potessero essere delle difficoltà da parte dell'operatore a valutare dei minimi annerimenti (quello che nel SZ è la Zona I), e pertanto ho impostato il test un valore che fosse di più semplice individuazione. Ho quindi consigliato di utilizzare un soggetto con texture (leggi pure trama superficiale) come un asciugamano, e di stabilire il punto di sensibilità nella individuazione appunto di questa texture posta nel test in Zona III.

Volendo fare un passo avanti – e forse essere più precisi – si potrebbe ripetere il test per individuare il valore di sensibilità non sulla texture ma sul primo tono che si differenzia dal nero puro: in pratica la Zona I. Il SZ classico è appunto architettato per individuare il valore di soglia della sensibilità in Zona I che di prassi è stabilita nel valore  $D \log 0.10$ .

Se si ha a disposizione un densitometro è facile individuare questo valore (basta leggerlo sullo strumento), ma in mancanza ci si dovrebbe accontentare di una valutazione ad occhio che stabilisca quello che dovrebbe essere "il primo gradino di grigio scurissimo che si differenzia dal nero puro". Non è facile. Credo sia più semplice da individuare quello che ho sopra proposto, cioè il gradino di grigio più scuro che ancora conservi del buon dettaglio. In pratica quello che nel SZ dovrebbe essere la Zona III.

Comunque sia se si vuole fare anche questo test non ci sono eccessivi problemi a metterlo in atto, in quanto la procedura è il tutto per tutto uguale al test sull'asciugamano. Non la riporto tutta ma ne indico solo le differenze per sommi capi.

- 1) In linea generale procedere come per il test con l'asciugamano mantenendo per tutta la ripresa gli stessi parametri.
- 2) Invece dell'asciugamano utilizzare come bersaglio un cartoncino grigio medio opaco.
- 3) Esporre tutti i fotogrammi per Zona I, quindi per meno 4 stop rispetto alla indicazione fornita dall'esposimetro.
- 4) Il primo fotogramma va esposto alla sensibilità nominale (o ad un valore a vostro piacimento se ne avete una idea chiara).
- 5) Esporre gli altri fotogrammi in sequenza incrementando e diminuendo la esposizione. Di solito si fanno salti di un terzo di stop fino a raddoppiare e dimezzare la sensibilità di partenza.
- 6) Prendere nota di tutto e in modo particolare a che sensibilità è stato esposto ogni singolo fotogramma.
- 7) Sviluppare il negativo nello stesso modo fatto precedentemente.
- 8) Individuare di questo il **minimo tempo di stampa per il massimo nero**.
- 9) Adottando questo tempo stampare tutti i fotogrammi esposti per la Zona I e a diverse sensibilità.

10) Sviluppare le stampe ed asciugarle.

11) Valutare quale di queste stampe è di un gradino di grigio scuro (scurissimo) che si differenzia dal nero puro.

12) Il negativo che ha prodotto questa stampa è stato esposto per una “certa” sensibilità: questa ora è la nostra sensibilità di riferimento o – come si dovrebbe dire – il nostro personale indice di sensibilità.

Lo so che la descrizione è molto succinta...ma accidenti vi invito a metterci anche un po del vostro impegno e immaginarvi tutti i passaggi.

## Lavorare sulle luci

Senza eccessivi sforzi, passo dopo passo, siamo arrivati ad un buon punto del cammino intrapreso con questo lavoro. Non abbiamo ancora il SZ sotto mano, piegato ai nostri voleri, ma ci stiamo avvicinando. Se l'essenza del SZ è “esponi per le ombre e sviluppa per le luci”, poiché il primo assunto è stato raggiunto con la corretta individuazione della esposizione per Zona III tramite la precisa impostazione della sensibilità, non resta che controllare il corretto sviluppo per le alte luci.

Ancora una volta dobbiamo fotografare il nostro solito bersaglio. Valgono ovviamente tutte le prescrizioni e i suggerimenti dati nei casi precedenti. Questa volta però dovremo esporre una serie di fotogrammi tutti uguali. Se si fotografa in rullo esporre tutto il rullo con lo stesso settaggio, se invece si usano le pellicole piane esporne 5 tutte uguali.

Caricare la pellicola in macchina e impostare la sensibilità “corretta” (quella da noi trovata) inquadrare il bersaglio, leggere la esposizione e, rispetto la indicazione data, aumentare la esposizione di due stop: in pratica dovremmo esporre per Zona VII (carnagione molto chiara e oggetti grigio chiaro). È questo un punto molto delicato della scala tonale e richiede una certa attenzione nel gestirlo, ma se le cose sono fatte bene dà dei risultati ottimizzati di grado eccellente.

Dopo aver esposto tutto il rullo, entrare in camera oscura e al buio completo estrarre dal rullo uno spezzone di pellicola, tagliarlo e caricarlo nella tank di sviluppo. Sviluppare come di norma per il tempo consigliato dal fabbricante, o con un altro a piacere. Se si usano le pellicole piane sviluppare una di queste. Proseguire poi in questo modo:

- Prendere un secondo spezzone e svilupparlo per il 15 % in meno
- Prendere un terzo spezzone e svilupparlo per il 30 % in meno
- Prendere un quarto spezzone e svilupparlo per il 20 % in più
- Prendere un quinto spezzone e svilupparlo per il 40 % in più

Quando tutti i negativi saranno stati trattati ed asciugati, essi andranno stampati uno per uno su carta sempre adottando la solita tecnica del “minimo tempo per il massimo nero”. Dovendo rifare la stessa operazione fatta in precedenza, e se tutti i parametri sono rimasti gli stessi – carta, pellicola e bagno di sviluppo – è da ritenere probabile che il tempo di stampa minimo (**minimo tempo per il massimo nero**) sia lo stesso. È questo un grande vantaggio che si ha se si standardizzano le procedure e si prende nota di tutti i parametri in modo da poter ricostruire

con perfezione lo stesso set di lavoro. Sviluppare le stampe come al solito e quando saranno asciutte analizzarle sotto buona luce per vedere quale fra esse riproduce con maggior enfasi la nostra idea di Zona VII. Il tempo di sviluppo del negativo che ha prodotto quella stampa sarà assunto come tempo standard di sviluppo. Correzioni:

- Se nessuna delle stampe ci dà in pieno il risultato voluto ma alcune sono leggermente chiare ed altre in opposto leggermente scure, si può desumere con un certo grado di precisione che il tempo giusto sia un valore intermedio (se ad esempio con il tempo +20% l'immagine è leggermente scura e con + 40% è leggermente chiara, il tempo ottimale potrebbe essere +30%). Per sicurezza fare una prova.
- Se tutte le stampe risultassero troppo chiare è segno che il tempo di sviluppo dato è comunque troppo lungo. Ripetere il test adottando un tempo leggermente più corto (circa - 30/40%).
- Se tutte le stampe risulteranno troppo scure è segno che il tempo di sviluppo dato è comunque troppo corto. Ripetere il test adottando un tempo leggermente più lungo (circa + 30/40%).

Nell'eseguire questo test oltre la solita raccomandazione di precisione, e di tenere ben nota del lavoro fatto, è di grande importanza standardizzare le fasi dello sviluppo del negativo. È consigliabile lavorare sempre con sviluppi usa e getta (ovviamente se nella esecuzione di un test si sviluppano di seguito due o tre spezzoni nello stesso mezzo litro di bagno il risultato non cambia) e standardizzare la agitazione nonché la temperatura dei bagni.

## Considerazioni

Ora, finalmente, abbiamo un buon controllo sia delle alte luci che delle ombre, una idonea gestione sia della procedura di sviluppo e della impostazione della sensibilità. Ancora una volta vale dire che il SZ non è tutto qui perché ci permette delle tarature molto più precise di quelle ottenute e ci consente anche, tramite successivi test, di risolvere situazioni e condizioni di luce ben più problematiche di quelle del nostro set. Non è consigliabile proseguire nella trattazione, cioè andare avanti ed affrontare le successive fasi di studio e lavoro, e connesse problematiche, per due motivi: 1) il lavoro diviene molto più preciso e richiede valutazioni con minime tolleranze: gli strumenti che ci siamo dotati – in pratica misure “ad occhio” – non sono foriere di grandi precisioni. Non so quindi se ne varrebbe la pena. 2) Abbiamo postulato semplicità: se continuiamo nel lavoro di taratura “complessa” non sarebbe più un SZ “for dummies”.

Sino ad ora abbiamo fotografato un bersaglio, un semplice asciugamano, ma i soggetti reali sono ben altri, e diverse e ben più difficili sono le condizioni di luce che si incontrano con tutte le problematiche che tale evento comporta. Le indicazioni che abbiamo assunto con i nostri test sono “misera cosa” rispetto a quanto ci sarà necessario, ma contemporaneamente sono un buon patrimonio rispetto al non averle. In più abbiamo la strada tracciata. Come ben sa chi è vezzo ad utilizzare il SZ, esso è uno studio e una applicazione continua che si modella e rimodella continuamente per favorire i risultati cercati e per adattarsi ai materiali utilizzati. Che si

facciano i test o meno. Quindi non ci deve essere nessuno spavento nell'apprendere che il lavoro prosegue sotto altra forma.

Ognuno inizi a fotografare con scrupolo di ricerca (anche tecnica) e assumendo come base di partenza quanto abbiamo trovato con questi test, e prosegua con le proprie forze e intuizioni il lavoro di messa a punto. Se i negativi che si ottengono sono troppo deboli nelle ombre, sappiamo ormai che il parametro da ritoccare è la esposizione con un suo incremento (indirettamente sensibilità): e non è poco averlo individuato se la maggior parte di chi fotografa è ancora convinto che per recuperare le ombre bisogna incrementare lo sviluppo – intervento che invece è atto e specifico per incrementare le luci - quindi l'effetto opposto. Se i toni scuri sulla stampa sono ottimali, ma il contrasto è sempre eccessivo e ci costringe ad usare carte troppo morbide - che da una parte recuperano il dettaglio delle alte luci ma per contro tendono ad appiattire tutti gli altri toni (è fisiologico) - sappiamo come intervenire: agiremo sullo sviluppo del negativo. Stessa cosa faremo se il contrasto risulta troppo basso.

Altro aspetto da tenere in massimo conto è ovviamente il soggetto, o meglio la sua illuminazione e la gestione dei suoi toni (luminanze). Considerando ancora i due esempi iniziali è ovvio che le due situazioni creano problemi diversi: in un caso avremo da gestire un “contrasto” di illuminazione piuttosto alto, e nell'altro tendenzialmente molto basso. È ovvio che una tale differenza di situazioni discordanti non può essere gestita con una unica impostazione standard. Con il SZ si riesce a capire mediante la lettura differenziata delle singole zone dove cadono le luci e dove le ombre: o meglio sappiamo dove piazzare le ombre e verificare dove cadono le luci.

- E se le luci cadono oltre Zona VII?
- E se piazza le luci in Zona VII e le ombre cadono molto prima di Zona III?
- E se in caso di luce molto piatta piazza le ombre in Zona III e le luci cadono in Zona VI o anche Zona V?
- E se voglio un tono medio in Zona V e scopro che le ombre cadono prima di Zona III e le luci dopo Zona VII?

La cosa migliore per gestire al meglio queste situazioni sarebbe di studiare e conoscere il SZ nella sua forma più completa. Semplificare concetti ed operazioni simili è tutt'altro che facile: comunque delle ottime indicazioni possono essere date anche se vanno prese solo come linee generali.

Nel SZ si considera un soggetto normale quello avente un “contrasto” (campo di luminanza) di 5 zone o stop, in pratica da Zona III a Zona VII, e la sua taratura di base (in pratica quello che abbiamo fatto sopra) è funzionale ed ottimizzata per un tale accidente: quindi nessun problema. E se il “contrasto” della scena è più alto o molto più alto o più basso e via dicendo? La regola base è sempre la stessa “esponi per le ombre e sviluppa per le luci”. Abbiamo ora assunto o solo ipotizzato, che il campo di luminanza di un soggetto “normale” sia di 5 stop. Altri autori potrebbero dire (e a ragione) che è invece di 7 stop, o 8 stop. Incongruenze? No, cambia solo il modo di contare e stabilire i relativi termini di arrivo e di partenza:

- Se conto da Zona III a Zona VII sono 5 stop di CLS.
- Se conto da Zona II a Zona VII sono 6 stop di CLS.
- Se conto da Zona II a Zona VIII sono 7 stop di CLS.

In pratica il soggetto è lo stesso, con le stesse luminanze, con lo stesso “contrasto”, con lo stesso numero di toni, è sempre *normale*... ma cambia il modo di descriverlo (valutarlo). Vale la pena abituarsi a convivere con queste differenti interpretazioni.

## **Soggetto, campo di luminanza, zone e tempo di sviluppo**

Cerchiamo ora di dare qualche succinta indicazione su come orientare il lavoro in funzione del contrasto (campo di luminanza o CLS) proprio di ogni singolo soggetto. Fatte le opportune misurazioni con l'esposimetro ci si rende facilmente conto quale è il CLS di questo soggetto. In vero le possibilità per una scena considerabile “standard” non sono poi molte e si attestano, se il soggetto non è monocromatico, da un minimo di circa 3 stop ad un massimo di 10 stop. Si incontrano intervalli anche maggiori, ma sono da considerarsi situazioni limite ben difficili da gestire. Ricordo che il CLS di un soggetto può risultare con una lettura esposimetrica fatta senza cognizione di causa anche molto alto, ma che invece una lettura ottimizzata su ciò che interessa ai fini della nostra conduzione del lavoro, è quella che intercorre e separa i valori identificabili come *ombre* e *alte luci*, cioè la Zona III e la Zona VII. Come si interviene se la differenza fra questi due estremi è superiore o inferiore a 5 stop?

Di norma agendo sullo sviluppo del negativo: incrementando il tempo di sviluppo (espansione o Sviluppo N+) si fa in modo che le alte luci che cadono prima di Zona VII con un surplus di annerimento raggiungano destinazione. Al contrario, diminuendo il tempo di sviluppo (contrazione o Sviluppo N-) si fa in modo che le alte luci che cadono oltre Zona VII, con una minore azione del bagno di sviluppo riducano l'annerimento e vengano ricondotte al valore prestabilito. Per trovare gli opportuni limiti di intervento occorrono dei test, ma anche alcune semplici indicazioni possono essere di notevole aiuto. Precisiamo:

- Se il valore di alta luce cade in Zona VI e lo si vuole portare a regime in Zona VII si ha necessità di un incremento di sviluppo identificabile come N+1
- Se il valore di alta luce cade in Zona V e lo si vuole portare in Zona VII si ha necessità di un incremento di sviluppo identificabile come N+2
- Se il valore di alta luce cade in Zona VIII e lo si vuole portare a regime in Zona VII si ha necessità di un decremento di sviluppo identificabile come N-1
- Se il valore di alta luce cade in Zona IX e lo si vuole portare a regime in Zona VII si ha necessità di un decremento di sviluppo identificabile come N-2

Oppure:

- Sviluppo N      Sviluppo normale per scene a contrasto normale
- Sviluppo N+1    Sviluppo mediamente incrementato per scene a contrasto basso
- Sviluppo N+2    Sviluppo molto incrementato per scene a contrasto molto basso
- Sviluppo N-1    Sviluppo mediamente diminuito per scene a contrasto alto
- Sviluppo N-2    Sviluppo molto diminuito per scene a contrasto molto alto

Oppure:

- Sviluppo N      da adottare per scene che contengono 5 Zone
- Sviluppo N +1    da adottare per scene che contengono 4 Zone
- Sviluppo N +2    da adottare per scene che contengono 3 Zone

- Sviluppo N -1 da adottare per scene che contemplano 6 Zone
- Sviluppo N -2 da adottare per scene che contemplano 7 Zone

Come si può notare dagli schemi sopra riportati – come se non fosse stato detto già abbastanza – lo scopo finale di tutto il lavoro è ricondurre il contrasto del soggetto (CLS) ad essere registrato, tutto e con completezza, all'interno delle 5 zone canoniche. Si è detto che questa azione di “aggiungere” o “togliere” zone viene fatta agendo sullo sviluppo.

Se nella eccezione comune tale azione viene portata avanti con la riduzione o l'incremento del tempo di sviluppo, nella realtà le cose sono leggermente diverse. Se per un incremento dello sviluppo (N+) il metodo preferito (e ottimale) è quello di estendere il tempo di sviluppo, per la contrazione (N-) viceversa, non è sempre il sistema preferibile: va bene ed è funzionale entro un certo limite (ad esempio N-1) poi, per azioni più spinte, crea problemi tali da inficiare i vantaggi. Purtroppo la riduzione del tempo di sviluppo se troppo pronunciata comporta molto spesso effetti secondari come: sviluppo irregolare; perdita della sensibilità; eccessivo appiattimento dei toni medi e una non perfetta scalettatura dei toni di grigio. Per ovviare a questo grosso inconveniente vi sono altri metodi che presentano non solo rischi molto minori, ma addirittura possono incrementare la qualità oggettiva dell'immagine:

- Ridurre la agitazione.
- Aumentare la diluizione.
- Utilizzare bagni tendenzialmente a basso contrasto.
- Utilizzare bagni molto compensatori.
- Combinare due o più di questi elementi insieme.

Ovviamente ognuno si faccia le proprie prove. Non è possibile dare indicazioni univoche vista la differenza che esiste fra i materiali sensibili, fra le loro sensibilità, e sulla azione che bagni diversi espletano. In linea di massima possiamo suggerire:

Per pellicole “vecchio tipo” come HP5 e FP4 o equivalenti Kodak e Agfa:

- Per N-1 ridurre il tempo di sviluppo del 25% rispetto a N
- Per N-2 ridurre il tempo di sviluppo del 20% rispetto a N-1
- Per N+1 aumentare il tempo di sviluppo del 30% rispetto a N
- Per N+2 aumentare il tempo di sviluppo del 30% rispetto a N+1

Per pellicole “nuovo tipo” come Tmax 100 e Tmax 400 o equivalenti di altre marche:

- Per N-1 ridurre il tempo di sviluppo del 15% rispetto a N
- Per N-2 ridurre il tempo di sviluppo del 15% rispetto a N-1
- Per N+1 aumentare il tempo di sviluppo del 20% rispetto a N
- Per N+2 aumentare il tempo di sviluppo del 20% rispetto a N+1

Anche all'interno dello stesso gruppo vi sono delle piccole differenze di cui si farebbe bene a tener conto. È molto probabile che pellicole di sensibilità inferiore a 100 ISO richiedano spostamenti inferiori, come è possibile che pellicole da 400 ISO richiedano spostamenti

leggermente incrementati. Per semplicità le variazioni qui sopra date sono state espresse unicamente come percentuale di variazione del tempo di sviluppo, ma resta valido comunque il discorso fatto che per la compressione sono impiegabili (e preferibili) altri mezzi che conducano comunque allo stesso risultato pratico e/o parametro numerico equivalente.

Quando si opera con contrazione ed espansione (N- o N+) non sono solo le alte luci (Zona VII) che si muovono arretrando o avanzando di qualche posto, ma questa traslazione di posto interessa anche le Zone vicine (VI e V) e in minima parte anche quelle relativamente distanti (IV e III). Questo spostamento non è quantificabile a priori con precisione in quanto soggetto a troppe incognite, comunque come indicazione di massima è possibile consultare la tabella allegata più avanti nelle appendici.

Altra cosa su cui prestare attenzione è l'influenza che le variazioni di sviluppo riflettono sulla sensibilità della pellicola. In genere è con il cambiamento del tempo di sviluppo che si ha la maggiore variazione (e ci riferiamo a questa ipotesi) anche se altri tipi di interventi possono portare a variazioni apprezzabili.

- Con N-1 si ha una riduzione della sensibilità effettiva di circa ½ stop.
- Con N-2 si ha una riduzione della sensibilità effettiva di circa 1 stop.
- Con N+1 non si ha un apprezzabile aumento della sensibilità effettiva.
- Con N+2 si ha un aumento della sensibilità effettiva di circa 1/3 di stop.

Ovviamente sono valori puramente indicativi che ogni attore dovrà verificare in proprio.

## Considerazioni finali

Comprendo che per chi non è abituato a ragionare con i termini e le sequenze operative del SZ, all'inizio tutta questa serie di regole può apparire molto problematica e confusa, ma è sufficiente un minimo di praticità, di apertura mentale, e soprattutto voglia di fare – in pratica il SZ o ce lo facciamo da soli o nessuno lo fa o può farlo per noi - per capire che in fin dei conti il tutto è molto più semplice, e soprattutto logico, di quanto non sembri a prima vista. Un principio da non dimenticare è che nel SZ con la esposizione si interviene per “dosare” l'annerimento nelle ombre e con lo sviluppo per “regolare” le alte luci. È normale trovare scritto in molti manuali frasi del tipo: *“le ombre sono sensibili alla esposizione mentre le alte luci lo sono molto meno, ma sono sensibili allo sviluppo”* o frasi simili. È una emerita coglioneria. Se si aumenta la esposizione nelle ombre di 1 stop (ad esempio per passare da Zona II a III oppure da III a IV) tale aumento si ripercuote come minimo di uno stesso valore su tutti i toni più alti fino alle alte luci o Zona VII, che passerà irrimediabilmente in Zona VIII. Solo che da Zona VIII possiamo tornare indietro in VII mediante una contrazione dello sviluppo. È ben diverso.

Ricordarsi che se si cambiano le impostazioni o i prodotti che sono stati utilizzati per il test, in teoria anche uno solo, si dovrebbe ripetere tutta la serie di prove in modo di ritrovare la perfetta taratura del sistema.

Specialmente i primi tempi è consigliabile fare molte prove pratiche di visualizzazione davanti a soggetti aventi le condizioni di illuminazione più diverse, dal basso all'alto contrasto.

Imparare ad analizzare il soggetto sia nella sua complessità di toni sia scandagliando il singolo tono, e possibilmente tutti quelli presenti di rilevanza significativa. Allenarsi ad osservare i “colori” del soggetto e immaginarsi e gestire la traslazione in toni di grigio. Non è certamente facile riuscirci ma con il tempo, inconsciamente, si arriva ad una perfetta visione in B&N, cioè non vedere più i colori in quanto tali ma in funzione della loro “possibile” resa in grigio. Credo che sia lo stesso meccanismo che interviene dopo molti anni che si lavora componendo l’immagine sul vetro smerigliato sotto il panno nero: non ci si rende più conto che è rovesciata!

Ulteriore esercizio è da farsi con l’esposimetro, specialmente se spot (lo spot non è uno strumento facile da usare). La sua estrema precisione è anche il suo principale difetto: prima di puntare l’esposimetro su di un tono importante, specialmente se è un tono d’ombra come Zona III o IV, verificare che non ci siano riflessi o piccole zone brillanti su di esso, o che questo non sia troppo variegato, o troppo piccolo e contornato da zone molto chiare o brillanti. In tutti questi casi si avrebbero evidenti errori di lettura che possono superare lo stop. Altro esercizio consigliabile è imparare a riconoscere il soggetto sia in funzione delle sue luminanze ma anche, e direi soprattutto, in funzione dei grigi identificati come Zone. Un classico è individuare la Zona V: pur essendo questo un valore base, e ultra-conosciuto, spesse volte non lo si riconosce nella varietà dei toni del soggetto. Dovremo imparare a chiederci: quale parte è Zona V, o è rappresentabile con questo valore. Si fa presto a dire piazzare le ombre in Zona III: ma quale di quella decina di sfumature dei grigi è quella che meglio rappresenta questa Zona, o è più conveniente che la interpreti?

Altro punto non certamente facile è valutare ed organizzare la sequenza dei toni, cioè mantenere – o al limite saper variare – il rapporto che naturalmente esiste fra di essi. Non basta piazzare le ombre in Zona III e far cadere le luci in Zona VII per essere certi di un buon risultato. Dobbiamo chiederci: una operazione del genere restituisce l’atmosfera propria del soggetto? o della nostra visualizzazione e interpretazione? vi è una sequenza “logica” dei toni? è funzionale alla immagine lo “spostamento” che stiamo attuando? quello che viene fuori, ha una sua coerenza o è una accozzaglia di toni?

L’importante è avere dei dubbi. Superarli è facile.

## Appendici

### Appendice A

#### Soggetto e CLS: quale range considerare?

##### Attenzione

Parliamo in questo SZ semplificato di impostare un metodo di lavoro nel quale si considera un soggetto normale quello avente un “contrasto” (campo di luminanza) di 5 Zone o stop, in pratica da Zona III a Zona VII. Per gli scopi che ci siamo prefissi il metodo è più che corretto, ma deve essere ben chiaro che con il SZ classico si lavora a scala piena contemplando contemporaneamente tutto il CLS del soggetto, e quindi tutte le sue Zone. Alcuni autori nel tempo hanno semplificato l’approccio, restringendo il numero delle Zone “utili” con la eliminazione dei gradini estremi bianco e nero. Allo stesso tempo altri hanno impostato il lavoro in modo che siano considerate solo le Zone con presenza di texture (dalla II alla VIII), mentre una successiva ipotesi, come quella sopra presentata, contempla “solo” 5 Zone (dalla III alla VII). Il lavoro e la concettualità del *sistema* non cambiano minimamente, è solo diversa la definizione e delimitazione del “contrasto” (CLS) del classico “soggetto normale”. Lo stesso identico soggetto “normale” avrà un CLS a 5 Zone se contiamo la differenza fra due zone ricche di dettaglio (come la III e la VII); avrà invece un CLS a 7 Zone se contiamo la differenza fra due Zone che incominciano a far percepire il dettaglio (come la II e la VIII); sarà invece a 9 se consideriamo tutti i gradini con “movimento” del tono (dalla I alla IX); e a 11 Zone comprendendole tutte dal bianco al nero. Il soggetto è lo stesso, la reazione sarà la stessa, ma cambia il metodo di valutazione.

Poiché il succo non cambia minimamente, ognuno è libero di impostarsi sul numero di zone che preferisce. È mia convinzione che per una maggior gestione del sistema, e per una introduzione che miri ad una effettiva produzione di stampe “fine art”, sia consigliabile sin dall’inizio del lavoro prendere in considerazione un sistema con un intervallo di 7 stop includente pertanto anche due zone “periferiche” come la Zona II e la VIII. Per evitare possibili incomprensioni ripeto il concetto: sia che si contemplino come “normali” soggetti aventi un campo di luminanza di 7 zone oppure di 5 zone il concetto non cambia, né cambiano minimamente i dati acquisiti e di lavoro. Inoltre si può passare da una impostazione all’altra in qualsiasi momento.

Se si adotta il metodo a 7 zone ecco qui sotto come impostare il lavoro.

---Sviluppo N	<b>da adottare per scene che contemplano 7 zone</b>
---Sviluppo N +1	da adottare per scene che contemplano 6 zone
---Sviluppo N +2	da adottare per scene che contemplano 5 zone
---Sviluppo N -1	da adottare per scene che contemplano 8 zone
---Sviluppo N -2	da adottare per scene che contemplano 9 zone

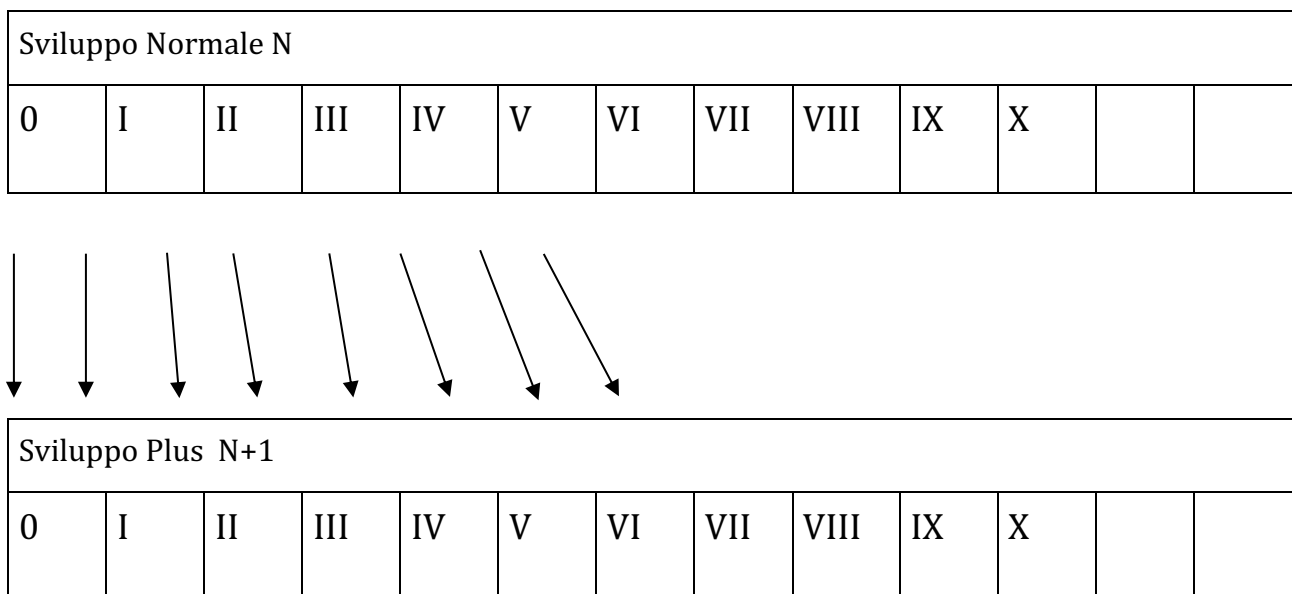
Ci sono dei vantaggi ad adottare il CLS a 7 Zone?

Il lavoro diventa un poco più critico in quanto c'è meno tolleranza verso gli errori, ma nel contempo è molto più preciso nella fase di taratura. Se consideriamo come zona ottimale su cui fare il test della sensibilità la Zona II (anziché la III) dovremo cercare come valore ottimale le prime tracce di dettaglio ed è abbastanza semplice individuarle. Per contro con la Zona III dovevamo cercare in una zona ricca di dettaglio cioè quello che meglio si confà alle nostre esigenze: e non è sempre facile saper decidere. Dal versante opposto si dovrà fare il test per il tempo di sviluppo non più sulla Zona VII (*Carnagione molto chiara e oggetti grigio chiaro*) ma bensì sulla Zona VIII (*Bianchi con trama e sfumature delicate*) ed anche qui è più semplice individuare il valore giusto.

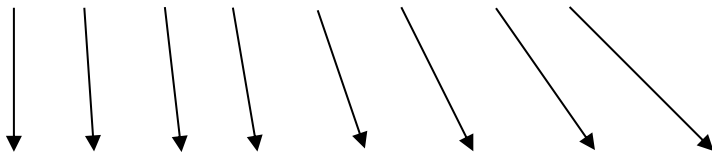
Ho voluto inserire queste ultime note ad evitare che chi si avvicina al SZ con questa procedura di lavoro non abbia a credere che "esistano" sistemi diversi, né metodi differenti di valutazione.

## Appendice B

### Tabelle di spostamento delle Zone in funzione dello sviluppo (Numeri N)

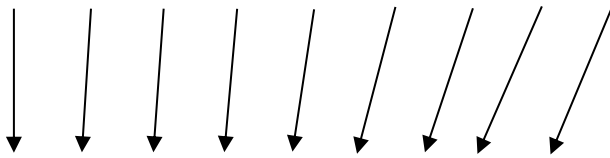


Sviluppo Normale N												
0	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X		



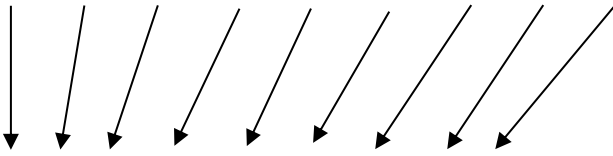
Sviluppo Plus N + 2												
0	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X		

Sviluppo Normale N												
0	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X		



Sviluppo Minus N - 1												
0	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X		

Sviluppo Normale N												
0	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X		



Sviluppo Minus N - 2												
0	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X		

© Werther Zambianchi  
Jesi 2006

Nota del maggio 2026. Ho scritto *Sistema Zonale for Dummies* su richiesta di alcuni amici che nonostante avessero letto il libro di Adams *Il Negativo*, avevano ancora delle perplessità sulla fattibilità del Sistema Zonale, in quanto non si sentivano portati ad intraprendere un percorso di lavoro applicando i metodi della sensitometria. Perché non ci scrivi qualche cosa di più semplice mi chiesero? Poiché non ho mai reso pubblico questo scritto lo rendo ora disponibile sul mio sito.

[www.grandeformatoabruzzo.it](http://www.grandeformatoabruzzo.it)

