

Negativo di Carta. Perché?

E anche come

Credo che la maggior parte degli utilizzatori del Medio Formato (MF) abbia un sogno nel cassetto, e cioè quello di passare - o almeno provare - il Grande Formato (GF), che in linea di massima potremmo identificare nel 4x5", in quanto molto più accessibile dei formati maggiori, sia per costi, disponibilità, e non di meno per "semplicità" di utilizzo. Questo non toglie che ci siano alcuni attori che passerebbero volentieri e subito all' 8x10", che ritengo sia per molti anche un buon punto di arrivo. Guardare un negativo 8x10" su un piano luminoso è una esperienza elettrizzante (spesso si fatica a staccare gli occhi) come lo è la eccelsa qualità di una stampa a contatto.

Poiché - come si dice - l'appetito vien mangiando, sicuramente ci sono fotografi che sognano di passare a formati anche superiori, che potremmo identificare con la sigla ULF (Ultra Large Format). Come per il GF i problemi sono gli stessi in quanto a costi e disponibilità. Chi è abituato all'8x10" non dovrebbe trovare con l'ULF grosse differenze di gestione, anche se è ovvio che tanto più abbondanti sono le dimensioni e tanto maggiori dovranno essere le attenzioni per un corretto utilizzo: intendo sia conservativo (non fare danni) che tecnico (avere come base una ottima qualità), senza dimenticare quello espressivo (ne deve valere la pena).

Che formati? Ce ne sono tanti, e anche strani, ma per semplificare il concetto direi tutto quello che supera l'8x10" e non eccede il 50x60 centimetri. Le misure di quello che si trova, di solito sono in pollici, ma non me ne farei un problema in quanto ogni attore saprà fare i suoi calcoli di conversione. Ovviamente sono possibili formati superiori al 50x60 cm, ma li considero più che altro una eccentricità piuttosto che una seria possibilità di lavoro. È logico oltretutto che sono un target non accessibile a molti.

Il lato positivo rispetto a solo qualche decennio fa è che oggi ci sono diversi artigiani che costruiscono macchine in formato ULF, in diverse dimensioni, e in alcuni casi anche su specifica richiesta del cliente. Parecchi anni fa (tanto per intenderci ante-internet) feci una ricerca in merito a quanto era disponibile da noi, ma trovai solo delle vecchie campagnole (tipo anni pre-guerra) in formato 30x40 e 40x50 cm. Da un punto di vista prettamente commerciale possiamo dire che oggi ci sono molte macchine (anche nuove) disponibili, e praticamente di tutti i formati: quindi dal punto di vista *corpo macchina* - costo a parte - non ci sono problemi di reperibilità.

Il corpo macchina può essere acquistato nuovo oppure usato, e superato lo stress iniziale del costo (diverse migliaia di euro) è anche vero che la parte essenziale potrebbe già essere risolta. Ma a questo punto si evidenziano alcuni problemi aggiuntivi, e principalmente questi tre:

- Gli chassis
- Le ottiche
- Le pellicole

In genere le macchine ULF sono folding soprattutto per semplificarne il trasporto fuori studio, ma in questo caso vi è il problema della autonomia di scatto. Se fotografiamo in studio potremmo accontentarci di un solo chassis da ricaricare in continuo in CO, e quindi una grande autonomia pratica, ma se fotografiamo fuori sede, per avere un minimo di possibilità dovremmo avere a disposizione almeno 2, o meglio 3, chassis doppi. Purtroppo gli chassis costano, e non poco.

Un problema realmente limitativo per l'ULF è la disponibilità di ottiche che coprano questi formati. Qui oltre al costo vi è il grande problema della disponibilità. Sento parlare dei Nikkor M 450, o dei fantomatici Fujinon 600, ma quelli nuovi sono spariti da anni, e sull'usato non sembra che ce ne siano "sempre" a disposizione...nonostante i prezzi salatissimi. Una alternativa possibile sono le ottiche "process" tipo gli Apo-Ronar e gli Apo-Artar, e cose simili.

Poi ci sono le pellicole che possono essere acquistate nei vari formati (anche personalizzabili) in opportune finestre temporali che la Ilford (credo lei sola per ora) rende disponibili. Quindi non è che ti svegli la mattina e decidi cosa comprare, ma probabilmente ci devi pensare sei mesi prima (formato, quantità e tipologia). Direi non proprio una pacchia.

NOTA. Intenzionalmente - ma anche per incapacità - non ho voluto essere più preciso sulla acquisizione e scelta di materiali ULF in quanto non è questo il motivo che mi ha spinto a buttar giù questo testo. Chiunque è intenzionato al passaggio verso l'ULF troverà facilmente sul web notizie esaustive e maggiormente accurate. La mia intenzione è un'altra che affronterò qui sotto.

Considerando quanto sopra è quindi tutto riconducibile ad una mera questione di costi? E il "fai da te" non è percorribile? Certo che può essere una soluzione, basta avere la voglia di farlo, le conoscenze necessarie e la capacità di interagire con i materiali che bisognerebbe usare. Fare una folding in legno - ad esempio - non è impossibile, ma se la lavorazione del *legno* non è nelle nostre corde la vedo piuttosto dura partire da zero. Resta poi sempre il fatto che occorrono delle specifiche attrezzature (anche se semplici) e la capacità di usarle. Un esempio di quello che è possibile fare lo troviamo ben descritto sul libro *Primitive Photography* di Alan Grene, dove il nostro geniale autore, e in modo dettagliatissimo, descrive come costruirsi una macchina fotografica GF, gli opportuni chassis porta pellicola e addirittura l'obiettivo. Il tutto è finalizzato alla tecnica del Calotipo - che descrive dettagliatamente - ma nulla impedisce di utilizzarci altro materiale sensibile.

Detto questo, cioè della fattibilità in proprio di "ogni cosa", vorrei porre la attenzione su quali sono le alternative (parziali o totali) di una possibile "produzione alternativa" che si possono presentare se vogliamo percorrere la strada dell'ULF. Non va presa come una trattazione esaustiva in quanto è solo un suggerimento personale, quindi limitato in possibilità e scelta.

La fotocamera ULF

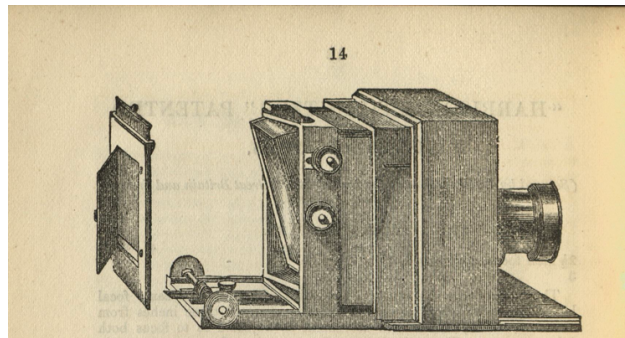
La prima scelta è quella di acquistare una ULF disponibile sul mercato.
La seconda è quella di costruirsi in proprio una ULF.

Costruirsi in proprio una ULF non vuol dire solo farsi un corpo macchina uguale o simile a quelli presenti sul mercato (è possibile farlo), ma di trovare un qualche cosa che svolga più o meno le stesse funzioni, e che sia fattibile rispetto alle nostre capacità. Se dobbiamo partire da un concetto di fattibilità dobbiamo anche immaginarci un qualche cosa di diverso da una classica folding (o banco), e soprattutto probabilmente con meno "movimenti". Se non ci sono basculaggi o decentramenti - o sono limitati - si campa e fotografa ugualmente. Per ora l'importante non è l'oggetto in sé stesso, ma la possibilità che questo ci permette per iniziare con un genere quantificabile come ULF.

La prima cosa che mi viene in mente è un corpo macchina, tipo le Box economiche degli anni 30, che nella versione più semplice potrebbe essere una scatola di cartone con un'ottica posta sul davanti e il materiale sensibile sul retro in fondo alla scatola. E la messa a fuoco? Potrebbe anche essere ad ottica fissa (come le box) con il fuoco sull'iperfocale. Ma si potrebbe metterci dietro un vetro smerigliato (come prima prova può andare bene quello da finestre) e crearsi in proprio una forma di chassis porta pellicola. Sembra una puttanata, ma se ci provate vedrete che funziona. Funzionerà anche "al minimo", ma intanto avete fatto il primo passo verso l'ULF.

Tanto per fare un esempio di un approccio "veloce" posso portare questa mia esperienza: dopo pochi anni che avevo iniziato a fotografare – ovviamente in 35mm come tutti – ebbi il mio primo incontro con il GF...se così si può dire. Leggendo la rivista Fotografare del marzo 1976 trovai un articolo in cui si parlava della fotografia con foro stenopeico (nome mai sentito prima) ed era descritto il modo di provarci "alla semplice", utilizzando una banale scatola di scarpe. Non ci stetti certo a pensare sopra, né cercai di valutare i pro e i contro, ma molto più semplicemente ci provai, e nel giro di mezz'ora avevo messo a punto la mia prima GF 13x18 cm e "scattato" la mia prima foto stenopeica. C'ho provato, mi è piaciuto, e poi con il tempo (anni) mi sono costruito e ho utilizzato tante altre macchine a foro stenopeico. Questo per dire di non aspettare che tutto si inquadri alla perfezione...ma datevi da fare e provate anche le soluzioni più semplici e strampalate. L'importante è iniziare.

Altra soluzione leggermente più raffinata è quella di costruirsi una fotocamera in legno, di modello molto semplice del tipo che erano in voga a metà ottocento. Ci vuole un pò più di manualità, ma in questo caso una sostanziale funzionalità è assicurata.



Da sinistra a destra e dall'alto in basso:

- Box Camera
- Fotocamera in legno a parti scorrevoli senza soffietto. Da un catalogo del 1863. In questo caso il fatto che sia possibile un sostanziale allungamento del corpo sta a significare che possa utilizzare ottiche di diversa focale.
- Fotocamera semplice con messa a fuoco a scorrimento.
- Un progetto ancora semplice ma più elaborato con soffietto e decentramento dell'ottica.

Per tutte le dimensioni non credo che superino il 13x18 cm, ma nulla vieta di rifarle ben più grandi. Se la idea di costruirvi una ULF in proprio vi solletica sappiate che sul web ci sono decine di progetti, anche passo passo, dai quali potrete trarre ispirazione.

Gli chassis

In questo caso non so indicare soluzioni alternative e credo che o si comprano quelli disponibili sul mercato, o ce li facciamo da soli, in linea di massima copiando quelli originali. A dire il vero una mezza idea mi venne qualche anno fa (mai portata avanti) e cioè quella di farmi uno chassis singolo, in cartoncino o materiale plastico, che in qualche modo rassomigliasse in forma e prestazioni alla "pellicola" Polaroid 55 PN.

Le ottiche

A differenza dei punti sopra visti, con le ottiche per l'ULF (ma anche per il GF) un qualche cosa lo possiamo fare ed anche di qualità più che accettabile. Innanzitutto lasciamo da parte due scelte:

- Le ottiche specifiche per l'ULF che diamo come una possibilità scontata.
- Il foro stenopeico. Non è che qualche cosa di particolare ne preclude la possibilità di utilizzo...quanto piuttosto per una ragione pratica. Mi spiego: se come esempio prendiamo il formato 30x40 cm. avremo che l'ottica "normale" dovrebbe essere un 500 mm. Considerato che per questa lunghezza focale il diametro del foro potrebbe variare fra 0,5 e 1 millimetro, avremo che il diaframma effettivo potrebbe essere fra f 500 o f 1000. Non mi sembra proprio una condizione ideale. Il diametro del foro da utilizzare è in funzione della lunghezza focale, e questo dipende dalla formula di calcolo; e ovviamente in quasi due secoli non si sono ancora messi d'accordo su quale sia quella maggiormente performante.

Lasciando in sospeso queste due possibilità non ci troveremo comunque in braghe di tela in quanto possiamo avere a disposizione altre possibilità. Cioè:

- Ottiche "process".
- Ottiche simmetriche più o meno sdoppiabili.
- Connubio fra lenti semplici (tipo lenti addizionali) e "foro stenopeico".

Process Lens

Con questo termine si indicano quegli obiettivi del tutto particolari – in genere apocromatici - che vengono usati nelle arti grafiche, nella riproduzione di documenti, quindi potremmo dire per semplificare a “scopo industriale”. Oggi se ne trovano molti nel mercato dell’usato, e poiché cominciano ad essere anche loro ricercati, i prezzi sono irragionevolmente alti. Se debbo darvi un consiglio più che cercarli nei mercatini fotografici, o nei negozi dell’usato, conviene cercarli nei mercatini delle pulci, o nei normali mercati dell’usato. In genere – soprattutto quelli di focale piuttosto lunga, diciamo oltre i 360 mm – sono ottiche piuttosto vecchiotte, che hanno lavorato molto, e potremmo dire che sono di recupero in quanto prelevate da reprocamere (o strumenti simili) ormai date al macero. Faccio qualche esempio di quello che si può trovare:

- Apo-Nikkor con focali da 150 f 9 a 1800 f 14
- Apo-Artar da 210 f 9 a 1205 f 14
- Apo-Ronar
- Apo-Tessar esiste almeno un 900 mm
- Apo-Ronar c’è almeno un 600 f 9 e un 1800 f 16

Ma ci sono anche gli Apo-Germinar, Apo-Gerogon, Repro G-Claron, gli Apo-Tessar e sicuramente altre marche.

Come spesso si specifica sono ottiche create appositamente e ottimizzate per le riprese ravvicinate (rapporto 1:1 o inferiore) ma ho dei dubbi che non siano altrettanto valide per le riprese normali, o addirittura all’infinito. Se tanti professionisti le hanno usate anche per questo scopo (soprattutto per le focali “corte” da 240 a 420mm) credo che possano essere anche da noi fotoamatori – e aspiranti utilizzatori di GF e ULF – più che adatte a questo scopo. Per quello che è la mia esperienza ho utilizzato per il formato 6x7, e per il 4x5”, sia Apo-Ronar che Apo-Artar nelle focali 240, 300 e 360, e non ho notato problemi di sorta, o quanto meno differenti da quelli forniti da ottiche specifiche per quel formato.

Le ottiche “process” hanno un angolo di campo piuttosto ristretto, e questo comporta che, stabilito un formato, per avere una sufficiente copertura necessita utilizzare una focale più lunga. Ad esempio una focale da 360mm che se nella versione Sironar N copre il formato 24x30 cm (con ancora un minimo di possibilità di movimento), nella versione Apo-Ronar copre appena l’8x10”. Altra caratteristica delle process è che hanno una luminosità piuttosto limitata che ha un massimo attorno ad f 9. Altra caratteristica poco gradita – soprattutto per le focali superiori a 500 (vado ad occhio) è che sono sprovvisti di otturatore. Volendo – e con qualche artificio – e finché i diametri lo permettono - ci si potrebbe adattare un otturatore centrale Sinar. Altra caratteristica che può contraddistinguere queste ottiche è il tipo di diaframma che montano.

Molte hanno un normale diaframma a iride, ma non è raro trovarne alcune in cui questo presidio non c’è ed è sostituito da un “diaframma” a saracinesca (waterhouse). La cosa ha dei lati sia negativi che positivi. Il lato negativo è che la loro gestione è un poco più macchinosa, in quanto per variare l’apertura bisogna sostituire la “saracinesca”, che non è altro che una lastrina rigida con un foro al centro che va infilata in una apposita fessura dell’obiettivo. Il lato positivo è che è un genere di diaframma che non si rompe, e oltretutto le varie *lastrine* ce le possiamo ben fare da soli della misura (leggi diaframma) voluta. Nonostante la definizione apo che potrebbe far pensare a schemi “recenti”, queste ottiche sono sul mercato da quasi un secolo

e pertanto attenzione nell'acquisto perché potrebbe essere un oggetto che ha lavorato molto e il cui stato delle lenti potrebbe non essere ottimale.

Ottiche simmetriche più o meno sdoppiabili.

Il *più o meno sdoppiabili* sta a significare che alcune di queste sono state appositamente prodotte e reclamizzate come sdoppiabili, mentre altre hanno la stessa possibilità anche se poco conosciuta e per nulla reclamizzata. In teoria (specifico in teoria) tutte le ottiche a schema simmetrico dovrebbero poter essere usate sdoppiabili. Ovvero una delle due parti che compongono l'ottica può essere utilizzata singolarmente. Sì, va bene, ma dove è il vantaggio? C'è, e non è proprio trascurabile, in quanto all'incirca raddoppia la focale dell'ottica originale. Altrettanto ovviamente la qualità non può essere la stessa dell'ottica completa, ma per il nostro scopo (e non solo, sono state usate per anni dai professionisti) cioè stampa per contatto con formato dal 8x10" in su, dovrebbe dare risultati più che soddisfacenti.

Lasciando perdere le ottiche moderne con questa funzione e quelle reperibili per lo più solo nel mercato USA, la possibilità di avere un "convertibile" alla portata di ogni tasca è demandata a schemi ottici come i Symmar, i Sironar e gli Angulon. Non ho una idea precisa del formato coperto ma non credo siano molte quelle che soddisfano più dell' 8x10", anche se a quanto pare qualche cosa c'è.

- Angulon focale 165mm: posteriore 260mm, anteriore 345mm (per 8x10")
- Angulon focale 210mm: posteriore 330mm, anteriore 430mm (per 10x12)

- Symmar focale 240mm f 5,6 e 420 f 12 (per 8x10")
- Symmar focale 300mm f 5,6 e 500 f 12 (per 8x10")
- Symmar focale 360mm f 5,6 e 620 f 12 (per 11x14")

Non confondere i Symmar sdoppiabili con i Symmar S, o successivi, che non hanno questa caratteristica. Da quello che ho capito deve essere utilizzata la parte posteriore dell'obiettivo, anche se una prova con il solo anteriore la farei. Ci sono poi i Rodenstock Sironar (non Sironar N e successivi) di cui andrebbe usata la parte anteriore. Anche qui stessa valutazione come per il Symmar.

Lenti semplici più "foro stenopeico".

Ritengo che questa possa essere la soluzione tecnica più semplice e meno costosa fra tutte quelle che potremmo prendere in considerazione. Non è una mia idea – e tutto sommato non è neanche astrusa – anche se la direi come sconosciuta ai più. L'ho provata per curiosità e, avendo notato che i risultati sono piuttosto interessanti, ho deciso di ampliarne lo studio con materiali e formati diversi.

L'obiettivo più semplice esistente – escluso il foro stenopeico – può essere costituito da una sola lente positiva. Il problema è che a cotanta semplicità non corrisponde altrettanta qualità, anzi direi che l'immagine che ne viene fuori è praticamente inaccettabile per un uso "normale". Potrebbe andar bene al massimo per i lomografi. In pratica – e chiunque con facilità può provarlo – si otterrebbe una immagine decente al centro con una pesante perdita di qualità quando ci si allontana da questo e ci si avvicina alle parti mediane e ai bordi.

Se prendiamo invece il foro stenopeico notiamo che l'immagine che esso forma – indipendentemente dal valore che diamo alla sua qualità – è costante, in quanto tutte le parti della immagine hanno la stessa “risoluzione”. La qualità di una foto fatta con il foro dipende dal diametro del foro stesso, in funzione della lunghezza focale (distanza pellicola foro), ed è tanto maggiore quanto il foro è più piccolo. Ma più il foro è piccolo maggiore è il fenomeno della diffrazione che danneggerà l'immagine stessa. Quindi la migliore soluzione è di avere un foro abbastanza piccolo da favorire la nitidezza, ma non troppo da far insorgere gravi fenomeni di diffrazione.

Considerando quanto sopra si potrebbe pensare di abbinare una lente al foro stenopeico in modo che il foro sia abbastanza grande da non provocare diffrazione, ma nello stesso tempo abbastanza piccolo da permettere il passaggio solo dei raggi che passano nel centro della lente. Non saprei dire se concettualmente è una fesseria - lo temo – ma comunque l'accrocco sembra funzionare abbastanza bene. Detto in termini più terra terra, non si fa altro che “diaframmare” il flusso luminoso proveniente dalla lente.

Come lente può essere utilizzata qualsiasi cosa che corrisponde a questo nome, come lenti da occhiali (grezze) da ingrandimento, doppietti acromatici, menischi, gruppi ottici frontali di binocoli e – forse sarebbe la soluzione migliore – lenti per macrofotografia. Il potere di una lente è espresso in diottrie, e per saperne la focale corrispondente basta dividere 1000 per il numero delle diottrie. Una lente da 4 diottrie ha una lunghezza focale di 250mm. Una da dieci sarà di 100mm.

Per le prime prove che ho fatto ho utilizzato una folding Toyo 4x5” sulla cui piastra porta ottica ho incollato una lente addizionale da 250mm. Poi sul retro della piastra (che sarà la parte che va all'interno), cercando di mantenere i centri corrispondenti, ho fissato un foglio di cartoncino nero molto sottile, dove con una fustella ho ricavato un foro da 3mm. Non so se questo è il diametro migliore, ma non andrei molto sopra, anche se credo ci possa essere una certa corrispondenza con la focale della lente.

Devo dire che fin dalle prime prove i negativi ottenuti mi sembrano di “buona” qualità anche se probabilmente il formato 4x5” non mi ha permesso di fare un raffronto valido. Comunque l'immagine è senz'altro migliore di quella fornita dal solo foro stenopeico. Lavorandoci sopra si potrebbe ottenere anche di meglio. Altra cosa da appurare sarà il cerchio di copertura per ogni singola focale, e se questo è accettabile potrebbe essere una soluzione molto economica anche per l'ULF.

Esposimetro

In questo gioco di incastro fra materiali e procedure poco ortodosse, una attenzione va fatta sulla scelta dell'esposimetro. È una considerazione che faccio prendendo come spunto il mio modo di lavorare: probabilmente altri attori troveranno metodi più confacenti alle loro esigenze. Quando ho pensato di scrivere questo articolo non avevo preventivato di inserire fra le cose importanti anche la scelta dell'esposimetro, e se ora lo faccio è per due motivi: il primo è perché ritengo che possa essere una scelta influente: e il secondo per contrastare quello che spesso si legge sui forum, e che cioè la lettura incidente è poco utile, mal gestibile, e soprattutto una reliquia del passato. Se a questo aggiungiamo che in molti sono convinti che il massimo è la lettura riflessa fatta utilizzando un esposimetro spot con lettura ad un grado...

Con il negativo di carta, un materiale tendenzialmente contrastato, che ha per giunta una capacità di registrazione piuttosto limitata ($\text{ISO-R } 160 : 100 = 1.6 : 0.30 = 5.3 \text{ stop...}$ ed è il massimo) la classica scala tonale che noi prendiamo per riferimento – cioè quella di 8 stop come soggetto normale – cessa di funzionare. Se volessimo applicare il Sistema Zonale anche al negativo di carta questo non sarebbe formato dai soliti 9 toni della gamma dinamica (da Zona I a Zona IX) ma da soli 5 toni. Quindi se usassimo un esposimetro spot dovremmo ragionare in funzione di soli 5 gradini, sia per i *piazzamenti* che per le *cadute*. Ma questo avviene solo se utilizziamo una carta molto morbida (diciamo una #0) con un ISO-R di circa 140/160. Ma se prendiamo in considerazione le gradazioni superiori, i 5 toni ora supposti si riducono di molto.

Utilizzando invece un esposimetro a luce incidente il tutto si semplifica, in quanto il ragionamento che dobbiamo fare è in funzione solo della luce che arriva, e non su quella che gli oggetti riflettono. Il metodo è più semplice e sicuro, in quanto non dovremo far altro che valutare se dare la preferenza alle ombre o alle alte luci. Oltretutto non essendoci la possibilità dei Numeri N (cioè contrazione ed espansione) il tutto si risolve – come appena detto – di dare la preferenza al gruppo di toni per noi più importanti: cioè girare un poco la cupolina sferica di lettura verso le alte luci o le ombre.

A dire il vero non è che non esistono i Numeri N, piuttosto che non sono più il “concetto” che noi conosciamo nel SZ: ma possono essere “sostituiti” dai valori ISO-R della carta.

Il materiale sensibile

Ora entriamo in un argomento piuttosto particolare, e direi anche poco comune, se non addirittura insolito, e che è poi lo *stimolo* che mi ha spinto a scrivere queste note. Se vogliamo fotografare abbiamo bisogno di un materiale sensibile, e quello più logico e scontato da usare è una pellicola negativa in BN. Come ho sopra detto, quando come formato si va sopra l'8x10” le cose si complicano, ed è inutile che ripeta gli stessi concetti. L'idea non certo originale è di utilizzare un *negativo* (o un qualche cosa che ne faccia le veci) che sia più facilmente reperibile e che abbia un prezzo sostanzialmente minore delle pellicole ULF. Potremmo avere queste possibilità:

- Pellicole negative “alternative”, come quelle fotomeccaniche (lith o line) o quelle per raggi X. Purtroppo - fattibilità a parte - sono anni che non vengono più prodotte, e quello che si trova è probabilmente decotto.
- Procedimenti “antichi”, come il Collodio o il Calotipo: li lascerei perdere in quanto sono un argomento a sé che richiede ben altre competenze.
- Carta da stampa, cioè “*negativo di carta*”.

La mia idea è appunto quella di utilizzare per il GF e l'ULF un *negativo di carta*, che è sicuramente un materiale meno costoso, più facilmente reperibile, e soprattutto più semplice da manipolare e da trattare in Camera Oscura. Probabilmente non sarà adatto a tutti i generi di fotografia ma con alcuni ci potrebbe essere un soddisfacente abbinamento. Intanto ci si può fare le ossa con questo materiale “semplice” e poi, acquisita una certa manualità ed esperienza, passare alla pellicola.

La prima cosa da chiarire è che *Negativo di Carta* e *Calotipo* non sono la stessa cosa, e non vanno confusi, anche perché la differenza in essere è abissale. Il Calotipo è una tecnica negativa su carta praticamente unica e specifica – e direi anche piuttosto difficile da portare avanti – mentre invece il negativo di carta è semplicemente l'usare della “comune” carta da stampa in funzione di negativo.

Cosa ci si può fare con un negativo ottenuto su carta da stampa? Mi vengono in mente tre cose: la prima è di utilizzare questo negativo di carta per stampare a contatto una immagine positiva, come si fa nel normale procedimento di stampa. In pratica si sostituisce la pellicola con la carta. La seconda cosa è di invertire il negativo su carta in modo da ottenere un positivo. E questa non è una possibilità disprezzabile – anzi direi piuttosto ambita. La terza cosa è quella che è responsabile di questo scritto, cioè di fare dei negativi di carta da presentare (esporre o pubblicare) proprio come immagini negative.

A chi pensa che questa sia una idea da “fuori di testa” vorrei consigliargli di sfogliare un paio di libri dedicati a questo argomento. Il primo è *Celebrating the Negative* di Loengard, dove vengono “esposti” negativi di autori celebri, e il secondo è *Elogio del Negativo* che è il catalogo di una mostra tenutasi diversi anni fa al museo Alinari a Firenze. A parte questo, come ho scritto sopra, sono affascinato dalle immagini su negativo, e reputo che molte delle mie “opere” siano migliori se osservate in negativo piuttosto che in positivo. Non vi nascondo che la mia “folle” idea è di poter esporre alcune di queste immagini in negativo. Cosa ci potrebbe essere quindi di meglio di una serie di negativi su carta in formato GF o ULF?

Il negativo di carta

Fare e utilizzare dei negativi di carta è tutt'altro che una idea nuova, ma lo sarebbe quella di esporli - o comunque utilizzarli - in formato *negativo*. Nulla ci impedisce di poterlo fare se non superare certi problemi specifici del materiale sensibile *carta*. Per questo genere di impiego la carta che meglio si adatta è quella a contrasto variabile, in quanto utilizzando i vari filtri possiamo intervenire con un certo controllo sulla riproduzione tonale (leggi contrasto).

Le principali difficoltà che si incontrano sono solitamente queste:

- Sensibilità. La carta ha una sensibilità piuttosto bassa, e il primo problema da risolvere è quello di capire quale è quella della carta che stiamo utilizzando. I produttori indicano una loro Sensibilità ISO, ma questa ha poco a che vedere con quella che noi intendiamo adottare in ripresa. È valida comunque come dato relativo per un raffronto fra materiali diversi. Poiché è molto più comodo utilizzare carte a contrasto variabile (VC) c'è anche da tener conto che la sensibilità cambia in funzione del filtro di contrasto che si sta utilizzando. Le indicazioni sulla variazione di sensibilità in funzione del filtro, come da istruzioni, non sono spesso veritiere, e quindi va rilevata singolarmente per ogni *genere* di filtro utilizzato, compreso nessun filtro. Per quelle che sono le mie impostazioni ho notato differenze sostanziali. Preso come riferimento il filtro #1 il filtro #0 ha lo stesso valore di compensazione. Il filtro #2 e #3 richiedono circa uno stop in meno, mentre nessun filtro richiede circa 2 stop in meno (questo dato dovrebbe meglio essere valutato). Il classico filtro in vetro Y2 ha lo stesso assorbimento del filtro #1.

- **Contrasto.** Le carte da stampa per loro natura hanno un *contrasto* piuttosto alto se paragonato a quello di un normale negativo. Questo vuol dire che si possono registrare soggetti con un campo di luminanza piuttosto ridotto. Entro certi limiti possiamo sopperire a questo utilizzando i filtri per la stampa VC anche in ripresa. Contrariamente alle carte *a gradazione* le carte VC permettono un controllo del contrasto molto più fine potendo scegliere fra 12 filtri diversi.
- **Bagno di sviluppo.** Benché con i filtri VC si abbia un sostanziale controllo del contrasto questo non sta a significare che il problema della riproduzione tonale sia del tutto risolto. Un ulteriore affinamento lo possiamo avere intervenendo nella fase di sviluppo scegliendo bagni e diluizioni appropriate. La carta va sempre sviluppata a fondo.
- **Quale carta?** Come abbiamo appena detto conviene utilizzare la carta a contrasto variabile in quanto permette un più fine controllo degli annerimenti. All'interno delle carte VC darei la preferenza alle carte politenate in quanto più facili da trattare, da lavare e da asciugare. Inoltre hanno una trasparenza maggiore se si opta per la stampa per contatto. Il fatto che siano più facili da trattare e da lavare è anche vantaggioso se si vuole praticare l'inversione: in questo caso il passaggio da un bagno e l'altro – lavaggi compresi – è molto più veloce e agevole. Altro vantaggio delle carte politenate è il loro limitato spessore che è risolutivo per poterle infilare agevolmente negli chassis. Ho provato ad inserire della carta baritata Ilford in uno chassis Fidelity e non entra proprio. Forse con altri tipi di chassis, o carte, il problema si potrebbe risolvere se proprio ci si intigna ad usare le baritate.
- **Ortocromatica.** Ulteriore cosa da tenere in avviso è che le carte da stampa sono ortocromatiche, a differenza delle comuni pellicole che sono invece pancromatiche. Questo vuol dire che non hanno la facoltà di registrare tutto lo spettro visibile: in poche parole potrebbero essere molto sensibili al blu/violetto e insensibili all'altra estremità dello spettro, e cioè l'arancio/rosso. Questo vuol dire che questi toni non verranno adeguatamente distinti (o non saranno registrati proprio) e soprattutto non potranno essere usati filtri di questo colore in ripresa. In ragione del fatto della loro alta sensibilità al blu (generalizzo) di solito in ripresa si utilizza un classico filtro giallo. Non so se un filtro giallo scuro o arancio chiaro può fare la differenza...ma basta provare.
- **Reciprocità.** Il fatto di usare materiale sensibile di bassa sensibilità in abbinamento a formati piuttosto grandi, e relative ottiche poco luminose, porta sicuramente a tempi di esposizione piuttosto lunghi. E la reciprocità? Non ho fatto un test specifico, ma poiché in stampa si usano a volte tempi di esposizione abbastanza lunghi non dovrebbero esserci problemi. Con le mie impostazioni – a dire tipo di carta e filtri – ho valutato che con tempi di qualche decina di secondi, di qualche minuto, sino al limite (per ora) di 30 minuti non ci sono differenze apprezzabili.

Avendo fatto quasi un centinaio di riprese ho notato 3 fattori che reputo importanti:

- Con la esposizione – come nel più classico BN – si controlla il posizionamento e la densità delle ombre.
- Con la scelta della gradazione dei filtri si controlla la estensione tonale e per riflesso la capacità di registrazione. CLS maggiori richiedono gradazioni minori.

- Con il tipo di bagno (non la durata del tempo di sviluppo) si controllano le alte luci, cioè l'annerimento e la densità dei toni più scuri.

È ovvio che ci sia anche una interazione fra la scelta del filtro e il tipo di bagno.

Quale sensibilità e come trovarla?

La regola principe nel lavoro con i negativi su pellicola è *“esponi per le ombre e sviluppa per le luci”* ed è tanto importante che in molti la identificano come la regola base per il Sistema Zonale. Anche con i negativi di carta la sensibilità va tarata (individuata) sui toni di ombra, ma rispetto alla pellicola vi è il problema di non poter suddividere la questione ombre e luci, in quanto la fase dello sviluppo con la carta non è modificabile. La carta va sempre sviluppata a fondo. La soluzione è di tarare la giusta sensibilità valutando le ombre e di tarare le alte luci ricorrendo ad una modifica del bagno di sviluppo (più o meno diluito), o molto più probabilmente utilizzare bagni di sviluppo adatti, che quasi sempre vuol dire a basso contrasto.

Noi possiamo anche tarare le ombre con il solito nostro sviluppo per carte – e le ombre potranno anche venir bene – ma dobbiamo evitare che le alte luci si anneriscano troppo e si compattino in un tono indistinto. Tale situazione potrebbe andar bene per la inversione della carta, ma non lo sarà per il negativo tout court o per la stampa a contatto.

Un'altra cosa che il negativo di carta si differenzia rispetto a quello su pellicola – e questo può realmente essere un problema – è che la tolleranza del sistema verso le sottoesposizioni o le sovraesposizioni è molto limitata, direi nell'ordine di mezzo stop. In pratica per ottenere un negativo ottimale (per lo meno dal punto visivo) la esposizione deve essere abbastanza precisa. Non è facile quantificare questo range, ma potremmo dire che se con la pellicola abbiamo una tolleranza di uno stop, qui al massimo siamo alla metà.

Quali bagni utilizzare. Come tarare la scelta del bagno?

Purtroppo in letteratura in merito ai negativi di carta non ci sono molte informazioni - banalità e cose trite e ritrite a parte - e la tendenza comune è quella di consigliare i classici sviluppi per carta ma utilizzati con una diluizione più alta. Il consiglio non è proprio sballato ma per la mia esperienza è troppo limitato a singoli possibili casi. Oltretutto vi è da tenere in considerazione che le carte di varie marche (tipo o superficie) non sono tutte uguali, come non lo sono per CLS i soggetti che vorremmo riprendere. Opterei quindi in linea di massima di fare le proprie scelte basandosi su prove reali, incrociando “carte, bagni e soggetti” sino a trovare le varie possibilità di impiego. In linea generale consiglieri di fare delle prove con quanto segue:

- Bagni per carte senza Idrochinone.
- Bagni per carte a resa morbida (di solito senza Idrochinone).
- Classici bagni per negativi tipo MQ come il D-76.
- Bagni come il D-76, o lo Xtol, diluiti da 1+1 a 1+ 10 (è solo un esempio).
- Bagni per negativi a resa morbida come il D-23.
- D-23 diluito da 1+1 a 1+6 e oltre.

Personalmente ho provato tutti questi bagni, e fino ad ora quello che mi è sembrato più adatto e promettente è il D-23 diluito 1+3 e 1+6. Naturalmente questo vale per la carta che sto usando che è la Kodak Polymax RC superficie Lustre tarata a 12 ISO.

Quello che ho avuto modo di appurare è che con tutti i bagni – e “quasi” indipendentemente dalla filtratura che si sta utilizzando – le ombre vengono sostanzialmente ben riprodotte dal punto di vista tonale (potrebbero essere sovraesposte o sottoesposte ma la loro sequenza tonale è sempre buona), mentre le alte luci hanno una forte tendenza a compattarsi in un tono scuro indistinto, soprattutto se si è in presenza di sovraesposizione. Il vero problema è rendere bene le alte luci, e questa difficoltà credo sia insita proprio nella specifica riproduzione del contrasto propria delle carte da stampa.

Quali filtri utilizzare

Ne ho scritto poco sopra ma ritorno sull'argomento filtri, in quanto è un punto piuttosto importante. Si può utilizzare la carta senza alcun tipo di filtro, ed in questo caso la “gradazione” dovrebbe essere una #2. Queste sono le istruzioni che si leggono e dalle mie prove sembra confermato. Il principale vantaggio che si ha non utilizzando nessun filtro è che la sensibilità a disposizione è un paio di stop superiore che con i filtri. Attenzione: il tutto dipende anche dal tipo di carta che si usa.

Utilizzo spesso i classici filtri gialli da ripresa (tipo Y2) a gradazione media e in questo caso il filtro assorbe circa due stop, con il vantaggio che il contrasto si abbassa di buona misura. Si potrebbe provare anche il giallo chiaro e il giallo scuro e al limite fare anche una prova con l'arancione chiaro e il verde.

In merito ai filtri VC ho fatto le mie prove con quelli Ilford in acetato di formato 8,9x8,9 ma credo al di là di piccole differenze che il comportamento delle varie marche sia piuttosto simile. Poiché come ho più volte detto il problema è di tenere sotto controllo il contrasto, di solito uso solo i filtri di gradazione #0 - #1 - #2 che a quanto sembra mi danno un buon controllo.

Teoricamente per un “test” ben fatto dovrei utilizzare anche il filtro #00 e le gradazioni intermedie da questo al #2. Non l'ho fatto certo per mancanza di volontà, ma piuttosto per un motivo pratico: poiché il controllo del contrasto, e della sequenza tonale, dipende come già detto da più fattori, mettere troppe varianti in un unico calderone avrebbe potuto rendere difficile attribuire la responsabilità di ogni specifico comportamento. In pratica capire *cosa* ha prodotto *cosa*. Ho preferito semplificare demandando la prova delle altre gradazioni alla effettiva fase di lavoro, quando le basi del comportamento della sequenza carta/filtro/sviluppo mi saranno più chiare e familiari. Con meno casini si campa meglio.

Temperature e tempi di sviluppo – sviluppo a fondo.

Uno dei grandi vantaggi di usare la carta come negativo è la “semplificazione” del procedimento di sviluppo. Il primo aspetto è che la carta può essere sviluppata a vista con la luce di sicurezza rossa: la seconda è che la temperatura del bagno non è vincolante in quanto (è la mia esperienza) da 18 a 27 gradi non ho riscontrato problemi. L'importante è ricordarsi che la carta (qualsiasi carta) va sviluppata a fondo.

Questa modalità di sviluppo, che in pratica consiste nello sviluppare a gamma infinito – cioè oltre questo punto non c'è più azione o incremento di annerimento – ci svincola dal tempo di sviluppo, e soprattutto dalla temperatura del bagno. Quando la stampa arriva a questo punto “è arrivata”. Ovviamente non bisogna esagerare con le temperature né con i tempi. Della temperatura ho appena detto sopra, e per i tempi mi manterrei (in questo caso) sui 3/5 minuti. Dipende dalla “forza” del bagno più o meno diluito e dalla temperatura. Se con tempi e temperature così spinte si dovesse produrre il velo...il problema è a monte.

Purtroppo la logica del tempo di sviluppo “variante” è un concetto duro a morire, e la figura del grande stampatore che estrae la carta dal bagno appena “arrivata” fa ancora molta presa. Questo poteva essere vero quando si usavano le vecchie carte che permettevano di utilizzare in CO la illuminazione gialla (soprattutto le lampade al sodio ultra luminose) e poiché vi era a disposizione una abbondanza di luce, era quindi facile (se si era buoni ed esperti stampatori) giudicare quando la stampa era *arrivata*. Questa possibile pratica era anche legata al fatto che le carte a gradazione fissa erano poco malleabili, e quindi si poteva ricorrere a questo escamotage per sopperire a questo accidente. Oggi con la illuminazione a luce rossa che altera enormemente il contrasto di visione la vedo dura sviluppare a vista. Poi c'è da considerare che le carte VC hanno di solito 12 gradazioni a disposizione. Sempre che non si usi un ingranditore con testa colori (o VC) dove teoricamente le gradazioni ottenibili sarebbero “infinite”. Credo proprio che con le carte odierne la necessità dello sviluppo a vista sia definitivamente tramontata, come lo dovrebbe essere quella della alternanza dei due bagni a contrasto “normale” e “morbido” tanto cara ad Ansel Adams. Sempre poi che queste pratiche, che non ho remora a definire obsolete, siano fattibili con le carte politenate.

E il metodo Watchins? Ognuno è libero di complicarsi la vita come meglio crede...ma se proprio si vuole si può consultare l'apposito *ufficio complicazione affari semplici*.

Il lavoro su bagni particolari

Facendo un pò di ricerche sul web - ma soprattutto sui miei libri – ne è venuto fuori un buon numero di vecchie formulazioni che per le loro caratteristiche potrebbero (sia ben chiaro potrebbero) essere adatte, o adattabili, per lo sviluppo dei negativi di carta. Avevo pensato di provarne alcune, ma avendo stabilito un buon rapporto fra qualità e funzionalità con il D23 ho deciso di non mettere in cantiere ulteriori prove. Fare solo un piccolo test di “assaggio” non direbbe molto, in quanto ci sono troppe varianti in gioco da tener conto (diluizione, valore del filtro, sensibilità, resa in contrasto, adattabilità al CLS del soggetto) e per contro fare un test abbastanza completo, come quello che ho messo in atto con il D23, mi avrebbe impegnato per mesi di “duro” lavoro.

Pur tuttavia “solleticato” per la curiosità di una particolare formulazione una piccola prova l'ho fatta, e con buoni risultati, anzi direi ottimi. Il bagno in oggetto è il TDLC 103 che a quanto sembra è dovuto al binomio Anchel e Tropp.

Componenti	D23 Puro	D23 1+6	TDLC 103	
Metolo	7,5 gr	1.07	1 gr	
Sodio Solfito	100 gr	14.3	5 gr	
Sodio Bicarbonato	-	-	10 gr	
Acqua per fare	1 litro	1 litro	1 litro	

Fra il D23 1+6 e il TDLC 103 c'è una qualche differenza, ma non è abissale. In pratica mentre il D23 ha un'alta dose di solfito che gli permette di avere il minimo di alcalinità per poter funzionare, il TDLC 103 ha molto meno solfito (un terzo) ma la alcalinità gli è fornita dal Bicarbonato di Sodio (attenzione: non carbonato).

Teoricamente ci potrebbero essere dei vantaggi: il bicarbonato costa meno del solfito ed è più facilmente reperibile. Inoltre la minore azione solvente potrebbe favorire un incremento della modulazione tonale nelle ombre, ed un minimo innalzamento della sensibilità. Questo quanto meno in teoria...comunque il TDLC 103 mi sembra funzioni abbastanza bene.

Per chi vuole utilizzare il D23 riporto qui sotto la sua composizione a varie diluizioni:

	D-23					
	Puro	1+1	1+3	1+6	1+8	1+10
Metolo	7.5	3.75	1.88	1.07	0.83	0.68
Sodio Solfito	100	50	25	14.3	11.1	9.1
Acqua per fare	1 litro	1 litro	1 litro	1 litro	1 litro	1 litro

E perché non provare anche il Pyrocat HDC 2+2+500? A trovare il tempo!

Pre-velatura

Quando si parla di utilizzo della carta direttamente in macchina, che questa sia la normale carta o quella auto-positiva, si legge quasi sempre che per questa metodologia di lavoro è prevista (consigliata?) la pre-velatura. Questa pratica consiste nel dare alla carta, prima della normale esposizione, una esposizione aggiuntiva molto breve (da trovare sperimentalmente) che ha come scopo di innalzare il valore di soglia della sensibilità e contemporaneamente, ma direi di conseguenza, di abbassare il contrasto. Volendo, ma dovrebbe prendere il nome di latensificazione, questa operazione può essere fatta anche dopo la "normale" esposizione, cioè in un secondo tempo.

Da quello che leggo, e dai video che guardo, sembra che molti attori considerino la tecnica della pre-velatura una panacea assoluta, in grado di superare tutti i problemi che la normale carta si assume quando è utilizzata direttamente in macchina al posto della pellicola. Aumenta la sensibilità? ottima cosa!!, innalza la densità delle ombre? Fantastico!!, abbassa il contrasto? meraviglioso!! Sì, è vero che fa tutte queste cose contemporaneamente, ma in un modo talmente limitato che non sempre permette di avvantaggiarsene profittevolmente, e soprattutto di superare le limitazioni del "problema" carta. Chi è partito con il provare fiducioso di cotanta meraviglia alla fine ne è uscito scornato.

Non mi ricordo se negli anni passati e se per qualche motivo ho provato la pre-velatura della carta, ma ho una certa esperienza in quella della pellicola. Con i materiali moderni di ottima qualità (pellicola o carta non credo faccia molta differenza) a motivo delle loro eccellenti caratteristiche, credo che la pre-velatura abbia perso quel poco che aveva di utilità nel rimediare a certi problemi, e che questi possono essere affrontati in modo più proficuo

mediante la gestione dell'uso dei filtri di grado opportuno e una scelta ben oculata del bagno di sviluppo.

Le foto ottenute dai miei test.

A scanso di qualsiasi possibile fraintendimento voglio mettere bene in chiaro che i test che ho fatto sino ad ora sono stati indirizzati – indipendentemente da cosa ho utilizzato – per ottenere come prodotto finito dei negativi su carta, da utilizzare esclusivamente come “immagini negative”. Cioè se dovessi utilizzare questo lavoro per una mostra, le “foto” esposte sarebbero proprio i negativi su carta. Ho voluto precisare questo aspetto a motivo che tutto il lavoro è stato finalizzato esclusivamente a questo scopo. Ritengo che ciò che ho ottenuto sia un “ottimo risultato”, ma questo non toglie che possa essere ulteriormente ottimizzato nel prosieguo di questo lavoro. Allo stesso tempo questi “buoni” risultati potrebbero non esserlo se venissero presi in considerazione per una stampa a contatto carta-carta, o per la inversione diretta per via chimica. Probabilmente in entrambi i casi sarà necessaria una specifica taratura del sistema e dei prodotti utilizzati.

Ho impostato per tutte le riprese la sensibilità di 12 ISO: ma poiché questo valore varia a seconda dell'uso dei filtri avrei ogni volta dovuto “aggiornare” la sensibilità di utilizzo. Ad evitare questo ulteriore motivo di confusione ho per tutte segnalato il valore “standard” di 12 ISO e a fianco ho riportato il valore di assorbimento del filtro utilizzato in valori di stop.

Come sopra già accennato ho usato della carta Kodak Polymax RC superficie Lustre che già avevo in “magazzino”. Questa ha una superficie abbastanza texturata – tutt'altro che liscia – che sicuramente ha reso meno incisiva l'immagine uscita dalla scansione. Oltretutto le riprese sono state fatte, al fine di contenere i tempi di esposizione, a diaframma piuttosto aperto. Anche questo parametro può aver inficiato sulla nitidezza generale. Ad esempio i ritratti sono stati ripresi con il tempo di 4 secondi a diaframma 11. Ci terrei che le foto che accludo venissero “valutate” per quello che effettivamente sono – cioè dei test – dove ho espressamente voluto mettere in risalto il problema del contrasto in funzione dei filtri, il valore del loro specifico assorbimento, e non meno importante la estensione della gamma tonale in riferimento al bagno di sviluppo utilizzato. Inquadratura e messa a fuoco sono parametri su cui ho spesso “lasciato correre”. Ad esempio sui “ritratti” di Franca mi sono quasi sempre dimenticato di dirle quando era il momento dello scatto, nonostante i suoi ripetuti “avvisami”.

Le immagini che allego, quindi i file, non hanno subito alcuna forma di “ritocco elettronico” (detto anche foto-tarocco) e sono stati ottenuti con le impostazioni di base dello scanner presente nella stampante multifunzione Brother DCP 1216W.



NDC 54 - Filtro # 0 (+2 stop). D23 1+6
Tachihara 20x25 Symmar 240 sdoppiabile



NDC 55 - Filtro # 1 (+2 stop) D23 1+6
Tachihara 20x25 Symmar 240 sdoppiabile



NDC 59 - Filtro #2 (+2 stop) D23 1+6
Tachihara 20x25 Symmar 240 Prontor



NDC 60 - Filtro #3 (+2 stop) D23 1+6
Tachihara 20x25 Symmar 240 Prontor



NDC 50 - Filtro #0 (+3 stop) D23 1+6
Tachihara 20x25 con Geronar 300



NDC 51 - Filtro #1 (+3 stop) D23 1+6
Tachiaara 20x25 con Geronar 300



NDC 52 - Filtro #2 (+2 stop) D23 1+6
Tachihara 20x25 con Geronar 300



NDC 53 - Filtro #3 (+2 stop) D23 1+6
Tachihara 20x25 con Geronar 300



NDC 48 - Filtro in vetro giallo Y2 (+2,5 stop) D23 1+6
Tachihara 20x25 con Geronar 300

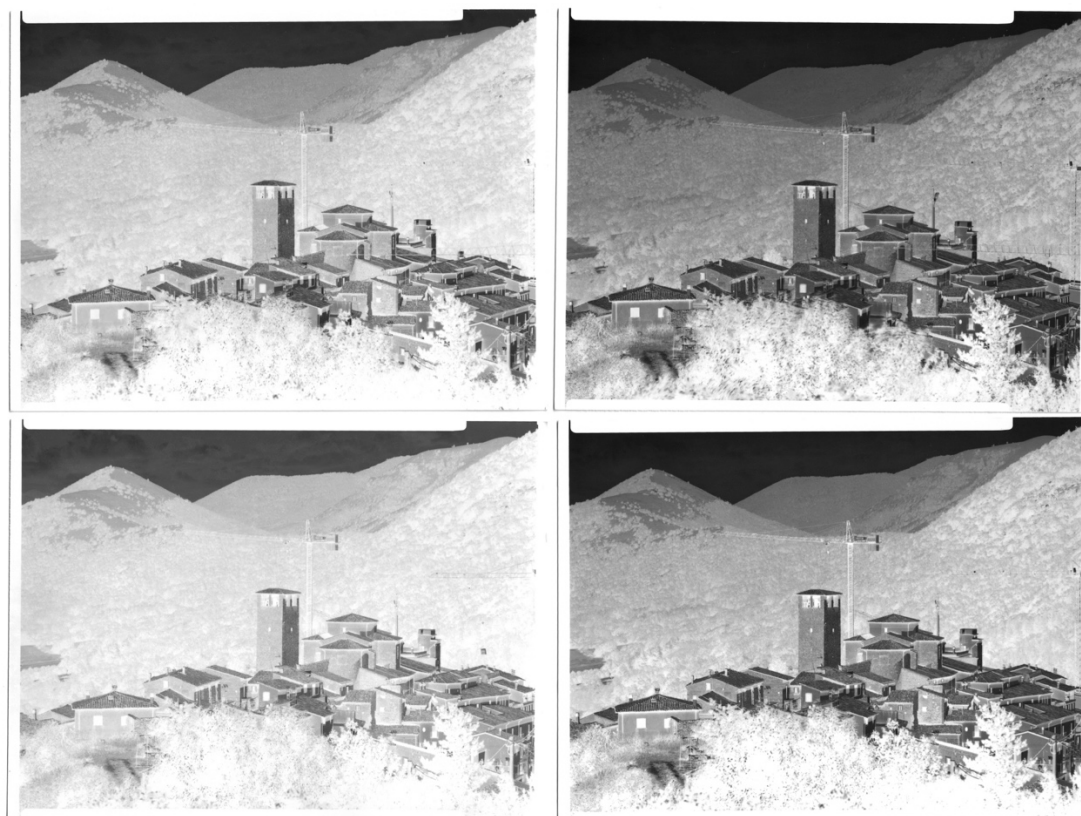


Questo è il set di ripresa. Come si può notare è molto minimalista, ed in effetti la sola illuminazione è quella della finestra, quindi piuttosto direzionale. Volutamente ho scelto questa impostazione evitando pannelli riflettenti e lampade aggiuntive. Anche le foto del ritratto hanno avuto la stessa impostazione concettuale. Come si può vedere la macchina fotografica qui in uso è la Toyo 4x5", che mi è servita per fare le iniziali riprese di taratura prima di passare

al 20x25. Presumendo significativi scarti questo escamotage mi ha permesso nelle prime fasi di risparmiare materiale sensibile. Ho usato la Toyo con chassis 9x12 in quanto da un foglio di carta 20x25 potevo ricavare 4 fogli 9x12. Poiché la illuminazione è del tutto naturale - ad evitare varianti indesiderate - ho potuto fare le riprese solo in quelle ore, e quei giorni, in cui vi erano le stesse condizioni. Sole pieno, cielo blu e...mattina abbastanza presto.

Finora ho fatto un centinaio di riprese fra 9x12 e 20x25, cercando di mantenere per quanto possibile le stesse impostazioni di base. Come capirete sarebbe inutile inserirle tutte - ed anche poco pratico in fondo - anche perché penso che per chi vorrà addentrarsi nel "negativo di carta" i dati qui riportati possono già essere un utile viatico. Come bagni di sviluppo ho utilizzato il D72 (Dektol) a varie diluizioni, l'Ilford ID11, il Kodak D-76 1+1, e il D23 a varie diluizioni. Mi sono soffermato soprattutto sul D23 1+6 in quanto mi sembra quello che meglio risponde ai miei bisogni. Come ho già detto, con carte e filtri diversi - e con "illuminazioni" differenti - potrebbero essere adatte altre formulazioni o diluizioni. Ritengo che il quadro da me dato - pur se necessariamente limitato - possa essere significativamente utile...mancando di meglio.

Una cosa che ho notato è che in alcune riprese la resa in contrasto non è lineare in funzione del filtro utilizzato. Principalmente il filtro #2 da un risultato con contrasto e annerimento maggiore che il filtro #3. Poiché sono più che sicuro di non aver fatto errori scambiando il valore dei filtri la cosa mi risulta strana e inspiegabile.



Dal basso in alto e da sinistra a destra

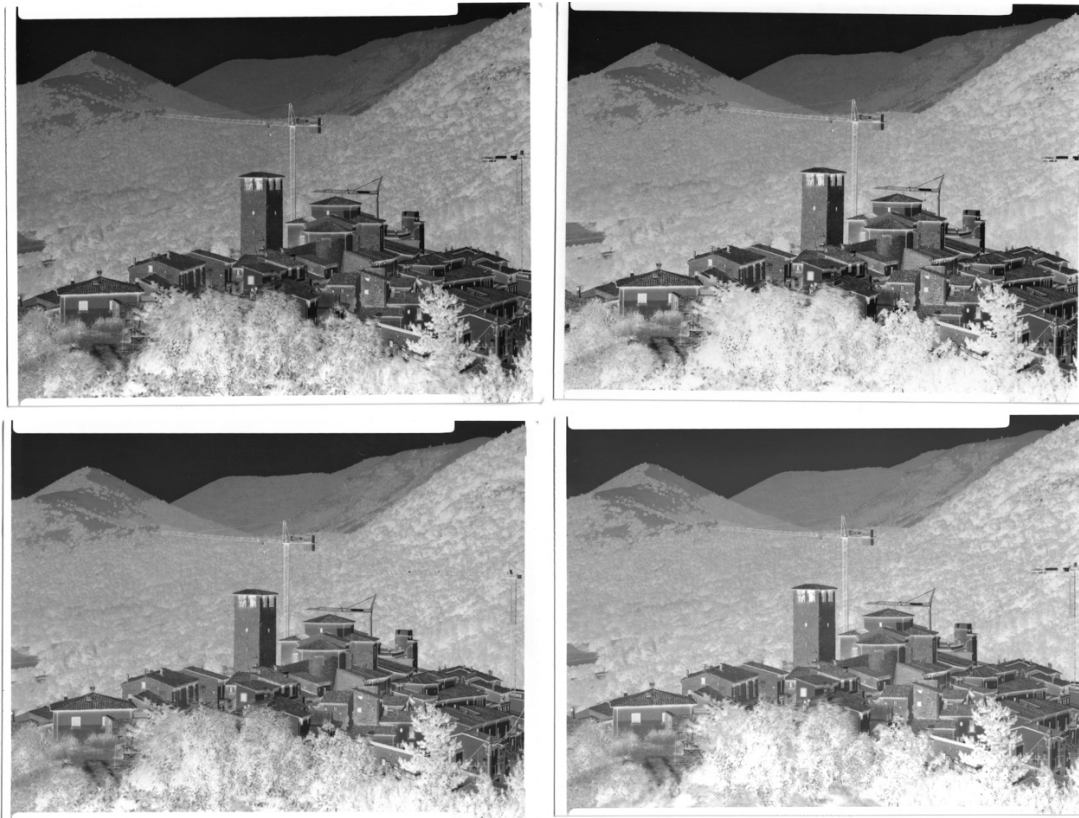
NDC 62 - Filtro # 0 + 2 stop

NDC 63 - Filtro # 1 + 2 stop

NDC 64 - Filtro #2 + 2 stop

NDC 65 - Filtro #3 + 2 stop

Quello che si può facilmente notare è che mantenendo costante il fattore filtro (+2 stop) la esposizione per i filtri di gradazione più bassa, qui #0 e #1, è troppo scarsa, un chiaro segno che per questi due filtri il “fattore filtro” deve essere di valore maggiore. Con le prove qui sotto il fattore filtro si è pertanto incrementato a +3.



Da destra a sinistra e dall' alto in basso

NDC 66 - Filtro # 0 + 3 stop

NDC 67 - Filtro # 1 + 3 stop

Si nota bene che aumentando il fattore filtro a + 3 stop si incrementa il dettaglio delle ombre

NDC 68 - Filtro # 0 + 3 stop

NDC 69 - Filtro # 2 + 3 stop

NDC 68 e 69 sono stati sviluppati con il bagno TDLC 103 di cui sopra ho parlato. Tutte le altre con il solito D23 1+6.

Ritengo che nell'insieme per gradazione tonale e contrasto ce ne sia per tutti, i gusti anche se il tutto può ulteriormente essere ottimizzato utilizzando filtri e fattore filtro di valore intermedio.

Metto qui sotto una tabella riportando i fattori filtro richiesti in funzione del tipo di illuminazione e del soggetto.

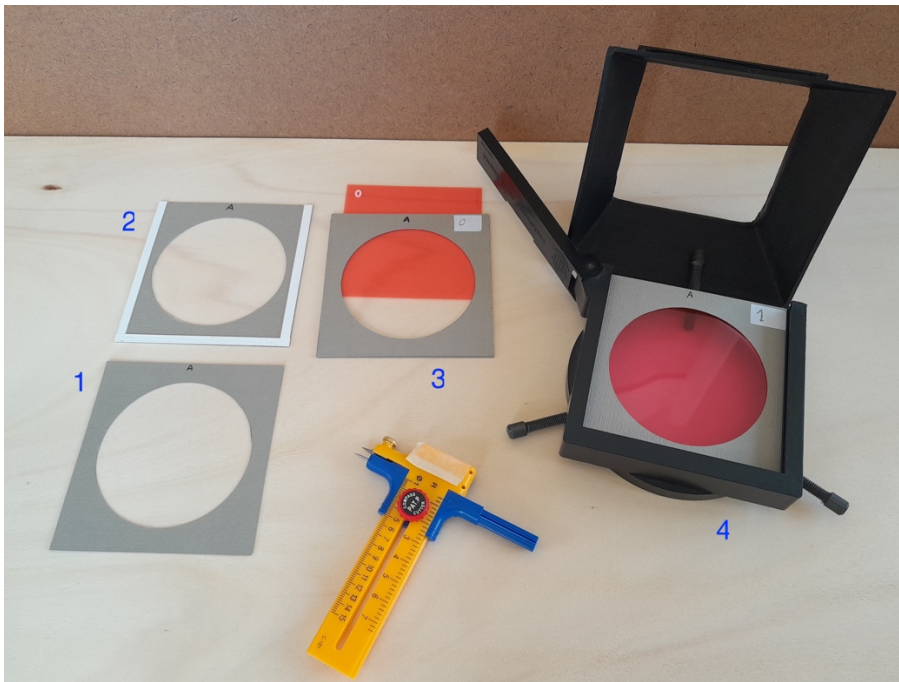
Filtri	Natura morta in interno con luce laterale	Ritratto a tutta figura in esterno in ombra	Paesaggio con paese in pieno sole
#0	+ 3 stop	+ 2 stop	+ 3 stop
#1	+ 3 stop	+ 2 stop	+ 3 stop
#2	+ 2 stop	+ 1,5 stop	+ 2 stop
#3	-	+ 2 stop	+ 2 stop
#Y2	+ 3 stop	-	-

Fai da te

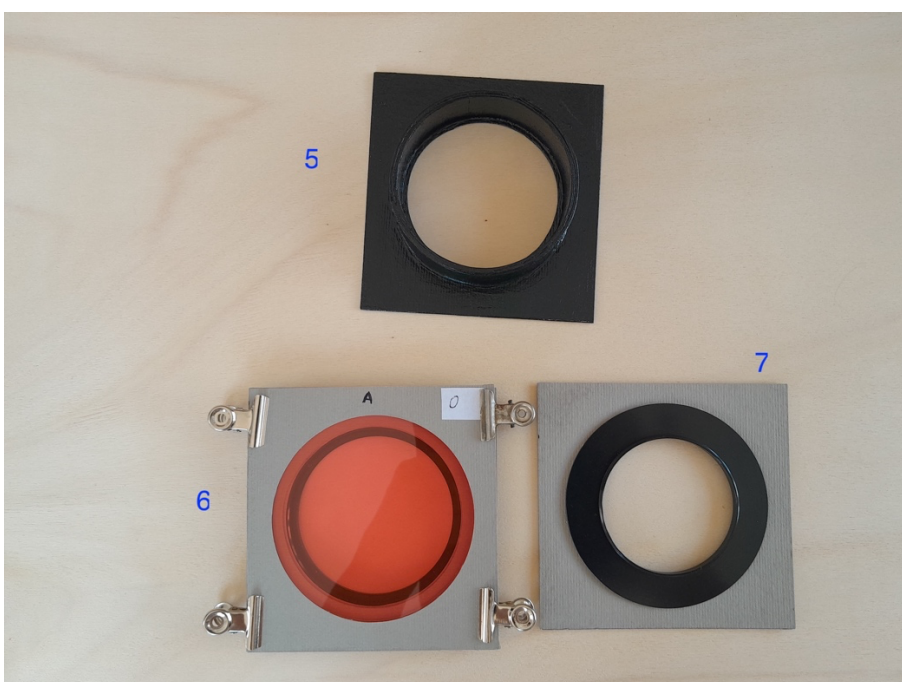
Come penso sia facile intuire il negativo di carta può avere una sua funzione – o un perché – se è messo in abbinamento al Grade Formato. Poiché il 13x18 è ormai una misura fuori standard – e un poco piccolina – quello di elezione potrebbe essere il 20x25 (8x10”) e tutto quello che gli è superiore. Questo sia se si vuole utilizzare il negativo come “esposizione” diretta, o come versione positiva, sia essa per stampa a contatto che per inversione chimica. In tutti i casi per regolare il contrasto (restiamo sul semplice) dovremo usare dei filtri da anteporre in ripresa davanti all’ottica. Si possono anche mettere sul dietro, ma in genere è una soluzione meno pratica in quanto ci costringe a fare delle operazioni all’interno del corpo macchina stesso.

I filtri più semplici e comuni da usare sono quelli per le carte VC: non costano molto, sono facilmente reperibili, ci sono in vari formati (almeno fino al 15x15 cm.), e possono essere all’occorrenza tagliati a misura. Essendo stati progettati per lavorare in Camera Oscura, quindi in un ambiente pulito e protetto, sono piuttosto delicati, e nel maneggio richiedono qualche precauzione in più rispetto ai normali filtri in vetro da ripresa. Non andrebbero mai toccati con le dita in quanto si macchiano facilmente, e non sempre è possibile poi riuscire a pulirli.

Una delle cose che mi ha portato via tempo in questo lavoro è stato proprio progettare il modo per proteggere questi filtri durante il maneggio, e contemporaneamente trovare un metodo che ne permettesse in modo facile il montaggio e lo smontaggio sull’ottica. Poiché quasi sempre ho fatto riprese multiple – cioè sullo stesso soggetto ho utilizzato filtri diversi – oltre ad un sistema sicuro nel senso del maneggio era anche importante che fosse efficiente e rapido. Non doveva volar tutto via al primo alito di vento, né richiedere troppo tempo nella sostituzione, con il rischio che la illuminazione cambiasse. Oltretutto la stessa struttura doveva essere efficiente in una situazione tutto sommato controllata (la fase test) ma anche supportare una successiva sessione di lavoro *dal vero*.

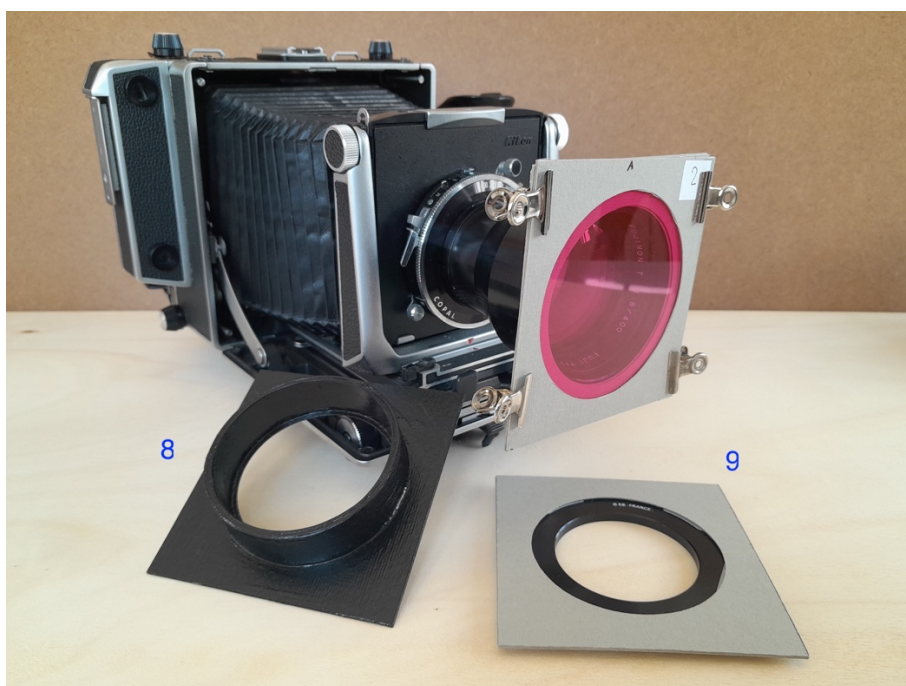


- 1) Con del cartoncino un poco rigido e servendomi di un cutter circolare ho fatto una sagoma come quella in figura. In questo caso ho usato del cartoncino Murillo da 300gr. Conviene farne alcuni, e se troppo sottili possono essere incollati uno sull'altro per irrigidirli.
- 2) Con del cartoncino come il precedente (in questo caso è bianco per facilitare la visione) ho fatto delle piccole striscette da incollare su tre bordi del cartoncino forato.
- 3) Sopra di questo ne ho incollato un altro in modo da ottenere una tasca dove infilare il filtro. Se ne può fare uno per filtro, in modo da manovrarli toccando il cartone e non il filtro stesso.
- 4) Il porta filtri 10x10 cm che ho usato che è della Fatif. Regolando le tre viti è facilmente montabile su tutte le ottiche di buone dimensioni.



Se non si vuole utilizzare un portafiltro come quello Fatif, o non se ne ha a disposizione, dei validi portafiltri possono essere fatti in proprio. In questo caso non c'è il paraluce...ma se serve se ne può inventare uno e assommarlo all'accrocco.

- 5) Il solito cartoncino di figura 1 messo doppio su cui ho incollato un "canotto", sempre di cartoncino, in modo da poterlo infilare sull'esterno dell'ottica senza utilizzare la filettatura. Ce ne vorrebbe uno per ogni diametro.
- 6) Un modo molto semplice per trattenere i filtri in loco.
- 7) Sempre il cartoncino di figura 1, e sempre messo doppio per irrigidirlo, su cui è stato fissato con del biadesivo l'anello metallico che si usa per adattare il portafiltri Cokin ai vari diametri di filettatura.



- 8) Il porta filtri di figura 5. Qui si vede meglio come è fatto (base e canotto).
- 9) Il porta filtri di figura 7 con anello Cokin visto dal davanti

La mia splendida Linhof Master Technika 4x5" su cui è montato il tele Fujinon 400 mm che ho utilizzato per fare le foto "panoramiche" del paese dove abito. In questo caso il solito cartoncino doppio forato è stato montato su un anello filettato di quelli che si usano per montare filtri di diametro diverso su una stessa ottica. È il numero 6 della precedente figura.

Conclusione

Una possibilità di utilizzo del negativo di carta che non avevo originariamente preso in considerazione è quello “didattico”, ovvero come un ulteriore passaggio da farsi (in privato o durante un corso poco importa) prima di utilizzare la pellicola piana, soprattutto se in formati “abbondanti” come il 20x25. Sarebbe un buon modo per fare pratica fra la prova *in bianco* con una pellicola test (vecchia o velata o quant’altro) e l’utilizzo della pellicola da ripresa. Il vantaggio – presumo – sarebbe quello di lavorare in luce di sicurezza rossa, e poter quindi valutare visivamente i singoli passaggi. Volendo estendere questa possibilità, oltre al caricamento dello chassis, si potrebbe implementare anche con la esposizione in macchina e con il successivo sviluppo del foglio di carta in bacinella. Non è sicuramente la stessa cosa che utilizzare la pellicola...ma almeno qui qualche “cosa” si vede e potrebbe fare la differenza.

Quando sono partito un paio di mesi fa con il portare avanti questa sperimentazione (ma le prime tracce del lavoro sono di mesi prima) l’idea era di trattare il “negativo di carta” anche con l’utilizzo del Foro/Lente, nonché la inversione della carta per via chimica. Non avevo valutato che solo per la “presentazione” del lavoro, e questa prima parte tecnica, mi sarebbero andate via 25 pagine. Ho preso quindi la decisione che questi due argomenti verranno trattati in un prossimo (spero) futuro con degli scritti specifici a loro dedicati. Quando si inizia un test non è facile determinare a priori quanto tempo ci vorrà a portarlo a termine, né quanto “spazio” occuperà la sua descrizione. Pensavo di cavarmela con poco, ma poi come spesso mi capita le cose per *volerle far bene* sono andate per le lunghe. Se si considera che ho fatto un centinaio di scatti in una trentina di sessioni di lavoro, e per ogni sessione e ripresa ho registrato i dati di lavoro (sensibilità, fattore filtro, tipo di illuminazione, ora e giorno, bagno di sviluppo, tempo e temperatura, macchina, obiettivo, dati di scatto, rilevamento esposimetrico...) si capisce il motivo del tempo e impegno richiesto.

