

Rileggendo Ansel Adams

Dopo tanti anni una rilettura di “Il Negativo”

Ricordo ancora bene l'emozione che provai alla notizia che era uscita la versione italiana del libro “Il Negativo”. Evento per me importante dopo un “quasi” fiasco nel tentativo di tradurre in proprio “The New Zone System Manual” di White, Zakia e Lorenz, che un caro amico mi aveva portato dagli USA. Non ci misi tempo di mezzo e telefonai subito in libreria, ne prenotai una copia e, preso l'autobus, mi fiondai di corsa a ritirarlo prima che chiudessero per l'ora di pranzo. Arrivai appena in tempo. Credo di averlo letto tutto in un paio di giorni e lo rilessi almeno tre volte nel giro di un mese. Non posso dire che mi fu subito tutto chiaro, ma piano piano nella mia testa le cose inerenti al Sistema Zonale - e per conseguenza alla Fotografia tutta - incominciarono a prendere un sostanziale ordine.

Poi negli anni rilessi alcune parti del libro se non altro per verificare che quello che era diventato il mio principale soggetto di studio - il Sistema Zonale appunto - appoggiasse sulle idee gettate da Ansel Adams. Qualche mese fa a causa un intervento chirurgico ad una gamba che mi costrinse per diverso tempo a letto, e a camminare con le stampelle, e finita la riserva di libri non letti - e in parte anche per sopperire alla voglia di uscire a fare foto - decisi di rileggermi Il Negativo.

Sono molto indeciso nel descriverne il risultato di questa azione di lettura in quanto mi palleggio fra una sostanziale meraviglia e un evidente scoramento. La meraviglia per aver trovato tante preziose “informazioni” che le prime letture non mi avevano evidenziato; e lo scoramento per lo stesso identico motivo...ma non solo.

A dire il vero il motivo dello scoramento era sostanzialmente un altro. Dopo tanti anni passati a studiare il SZ (dai primi approcci del 1977 ad oggi sono passati 45 anni) mi sono reso conto che tante di quelle “innovazioni” che consideravo mie esclusive intuizioni (scoperte è un po troppo) e di cui ho scritto nei miei precedenti articoli, erano in un qualche modo già accennate (potrei anche dire supposte o fatte intuire) da AA. Con questo non voglio dire che tutto quanto ho scritto e postulato in materia sia andato ramengo, ma piuttosto che certi accenni fatti da AA se opportunamente recepiti mi avrebbero permesso di anticipare alcune delle mie teorie “moderniste” sulla gestione del SZ. Questo a dire che se è vero che ci ho messo tanto del mio è altrettanto vero che mi sarebbe stato reso il percorso per arrivarci più agevole.

Mi considero un fanatico sostenitore delle teorie e degli scritti di Ansel Adams e reputo il recepimento di quanto lui ha scritto forse la maggiore fortuna “fotografica” che mi sia capitata. Questo è il motivo per cui da quasi mezzo secolo studio il SZ e ne sono tuttora un convinto sostenitore. Ma fare ricerca su di un argomento non vuol dire solo accettarlo per come è, ma anche cercare di comprenderlo in pieno (farlo proprio), arrotondare alcuni suoi spigoli, migliorarlo, o renderlo meglio funzionale e attuale. Danta divinazione per AA non vuol dire essere acritico nei suoi confronti: e io non lo sono tanto è che alcune sue indicazioni mi lasciano del tutto perplesso e sostanzialmente contrario. Ad esempio non concordo con lui sull'uso di un bagno di arresto acido, né su quella del fissaggio acido. Se ne erano accorti già al tempo del Calotipo che la frazione acida del fissaggio aveva la tendenza di far depositare sul materiale sensibile particelle di zolfo con le evidenti conseguenze negative sulla conservazione.

Altra cosa che non mi convince – ma qui parliamo di stampe – è l’indicazione di diluire il bagno di selenio concentrato non con semplice acqua ma con il Kodak Cleaing Hypo Agent, in pratica l’acceleratore di lavaggio. Non se ne capisce il motivo e anche AA non ne dà una spiegazione, salvo dire che ha sempre fatto in quel modo. Per me tutto quello che si fa in più e non serve è superfluo, ed anche potenzialmente nocivo. In questo caso il motivo specifico dei miei dubbi è che poiché le soluzioni a base di Solfito di Sodio (questo è il KCHA) male si conservano una volta diluite non ha senso abbinarle al bagno di selenio che invece è molto stabile nel tempo.

Altra cosa molto importante che “contesto” è la mancanza totale di indicazioni su quanto possa essere importante una mirata scelta del bagno di sviluppo in funzione della qualità ottenibile sul negativo, e poi sulle stampe. AA si limita a suggerire l’ HC110 come se tutti i bagni fossero e dessero uguali risultati. Non dico che la questione avrebbe dovuto essere trattata a fondo, ma almeno un minimo di accenno poteva essere dato. Poi ci sono tante altre cose che “oggi” sono superate, ma questo non poteva essere allora previsto.

Nei miei numerosi scritti su una gestione moderna e attualizzata del SZ - ma anche su una più “normale” gestione del materiale sensibili B&N – ho sempre enfatizzato il fatto che il SZ sia considerato dai più (tutti?) come una struttura statica e rigida: cioè una base a norme fisse a cui fare riferimento. Per contro ho sempre messo in evidenza quanto il classico SZ possa essere invece attualizzato, migliorato, semplificato e tutto sommato reso più “scorrevole”. Quello che mi sono sempre chiesto era perché “altri” non se ne fossero ancora accorti. Ho studiato a fondo il SZ, lo conosco bene, lo pratico da tanti anni, ma non mi reputo un genio: quindi perché nessun riscontro da parte degli altri utilizzatori, né tracce sul web, e tanto meno su libri e riviste (ormai quali?). A dire il vero qualche accenno c’è (ma ci si limita sostanzialmente a Kachel) ma queste eventuali possibilità sono messe solamente in ipotesi, lasciate sul vago, e in sostanza nulla è bene palesato e strutturato in un procedimento che sia pratico e funzionale. E poi parliamo di accenni, nel senso di poche righe su milioni di pagine o di interventi sul web.

Dopo aver riletto “Il Negativo” questa mia meraviglia è ancora cresciuta constatando – come ho detto sopra – che buona parte di quello che io intendo come un necessario miglioramento per attualizzare il SZ era in qualche modo già percepibile da una prima lettura di “Il Negativo”. Ho intenzione qui di seguito di elencare in forma succinta (sarà evidenziato in corsivo) tutta una serie di indicazioni di AA che se a prima vista possono sembrare casuali e scontate, non di meno dovrebbero aver spinto almeno alcuni utilizzatori del SZ a riflettere sul loro “significato” sia diretto che sottinteso. Diciamo anche a fare delle supposizioni su quanto scritto fra le righe. Purtroppo nulla su questo lato è ancora pervenuto: e si sta parlando dell’oggi.

Nel libro AA scrive più volte che le pellicole attuali sono molto diverse da quelle di una volta e che pertanto molti procedimenti che allora erano possibili oggi non lo sono più, o lo sono in modo più limitato, o con risultati sostanzialmente diversi. Altrettanto dice (sottintende) che è possibile e necessario trovare una via diversa per ottenere lo stesso risultato. La mia coppia di Il Negativo è la prima edizione del 1987, ma è la traduzione dell’originale risalente al 1981, e anche l’introduzione che ne fa AA è della stessa data. Considerato che il SZ trova il primo spunto nel 1940 mi sembra ovvio che la considerazione che AA fa sul fatto che le pellicole moderne (moderne di allora) sono molto diverse da quelle dei suoi tempi sia coerente e corrispondente al fatto oggettivo: come non potrebbe essere vero considerato che sono trascorsi “circa” quaranta anni?

Orbene dal 1981 al 2022 sono passati altrettanti anni e nessuno pone in essere il dubbio che le attuali pellicole possono essere molto differenti da quelle stesse che AA utilizzava negli anni 80.

Se certi “procedimenti” non erano più possibili allora perché i parametri del materiale sensibile (ma non solo) erano cambiati, perché non dovrebbero esserlo anche oggi dopo “altrettanti” quaranta anni? O addirittura ad 80 anni dal 1940? Possiamo anche far finta di niente ma non mi sembra un comportamento consono. Ma andiamo per ordine e leggiamo quanto scrive AA.

- *Questo volume consente un aggiornato approccio col negativo fotografico, in quanto tiene conto delle caratteristiche delle pellicole e dei procedimenti di sviluppo attualmente reperibili sul mercato. Introduzione Pag. IX*
- *Se i materiali cambiano non si deve rinunciare al Sistema Zonale... Le modificazioni dei materiali, infatti, richiedono spesso di dover modificare il modo in cui applicare il Sistema Zonale.... Introduzione Pag. XII*
- *L'evoluzione dei materiali, per esempio, ha portato alla diffusione delle attuali pellicole a emulsione sottile, che sono in alcuni casi migliori in termini di resa e di operatività rispetto alle prime pellicole, ma sono anche meno facili da controllare in fase di trattamento. Noi dobbiamo essere sempre in grado di tener conto di simili cambiamenti evolucionistici. Introduzione Pag. XIII*
- *Una conquista relativamente recente della tecnologia fotografica è l'impiego di strati ultrasottili (molte delle mie fotografie le ho eseguite con pellicole che oggi vengono definite “a emulsione spessa”, e che rispondevano in modo abbastanza diverso ai controlli dell'esposizione e del trattamento). Pag. 17*
- *Poiché le nostre reazioni estetiche ed emozionali non possono essere regolamentate da semplici numeri, dobbiamo imparare ad esaminare ogni soggetto e a valutarlo in relazione ai materiali usati. Pag. 29*
- *La modifica dello sviluppo resta comunque un valido metodo per il controllo del contrasto, se ora, per ottenere i risultati visualizzati, spesso è necessario combinare questo accorgimento con altri sistemi, da applicare sia nel trattamento della pellicola, per l'ottenimento di un negativo adeguato, sia in fase di stampa. Pag. 72*
- *Le attuali emulsioni hanno una sezione di linea retta molto più lunga rispetto a quella delle prime pellicole, e spesso non si incurvano a formare la spalla finché non si raggiunge un livello di esposizione molto elevato il risultato è una tendenza della chiusura delle alte luci molto ridotta... Pag. 89*
- *È importante lavorare a partire dalla piena comprensione delle caratteristiche degli attuali materiali e degli standard di trattamento “normali”. L'avvento delle pellicole ad emulsione sottile ha determinato una quantità di cambiamenti nel comportamento delle pellicole e nei modi appropriati per trattarle. Pag. 221*

Potrei continuare a citare decine di altri “appunti” di AA sullo stesso argomento espressi chiaramente nella sua trilogia ma penso che sia a questo punto superfluo e potrei dire con il poeta “è difficile a spiegare, è difficile capire se non hai capito già...”

Pur tuttavia anche se è un impegno ostico (sono una persona testarda) qualche ulteriore suggerimento mi sento di darlo. Più che un suggerimento è il desiderio di far capire perché il “legare” il materiale che si sta usando (pellicole, carte, sviluppi) con la effettiva pratica del SZ (lettura del soggetto, visualizzazione e esposizione) è l'unico modo per eccellere nei risultati.

Negli anni che vanno dal 1970 al 1980 (e ritengo siano quelli che in buona parte hanno visto il grande cambiamento delle pellicole come lo intende AA – anche se è ovvio che altri cambiamenti siano venuti precedentemente) ho avuto modo di provare molte delle pellicole allora prodotte, sia nel formato 135 che in rullo 120 (dal 6x6 al 6x9) nonché in pellicola piana in tutti i formati che vanno dal 6x9 al 18x24. Sia Kodak (Panatomic X – Plus X – Tri X) che Ilford (Pan F – Fp4 – Hp4 e Hp5) ma soprattutto le Agfa (Agfapan 25, 100, 200, 400; AgfaOrto25; Copex Rapid 200). Non ho nostalgia di nessuna di queste se non “forse” per la Agfapan 25.

Dopo aver usato per oltre una decina di anni questi materiali sensibili – anche se con alcuni ero più in sintonia e con altri meno (le Kodak non mi sono mai piaciute troppo a cui preferivo Ilford, e soprattutto Agfa) – posso dire che qualitativamente hanno ben poco a vedere con le pellicole di produzione attuale. A parte le Agfa che sono sparite, le attuali Ilford (Fp4 plus e Hp5 plus) sono piuttosto diverse da quelle che le hanno precedute, come lo sono probabilmente anche le attuali Kodak. Un esempio tipico sono le Tri X che a detta di molti hanno poco a che vedere con le omologhe precedenti (sembra che l'unica cosa che hanno in comune sia il nome). Che siano cambiate non è necessariamente un dato negativo – tutt'altro – solo che non si può pretendere che “di norma” rispondano alla esposizione, o allo sviluppo, nello stesso modo delle precedenti produzioni. Va sempre postulato che potrebbero essere diverse, e quindi diversamente andrebbero trattate.

Dovremmo poi prendere in considerazione le pellicole di produzione “attuale” o di ultima generazione, e non avendo una sufficiente cognizione di causa per le Ilford (le Hp5 plus e le delta 400 ho iniziato ora a provarle) mi limito a dare un giudizio di quella che considero la migliore pellicola in commercio: la Kodak Tmax 400. La uso ininterrottamente dalla sua uscita (oltre trenta anni) e a parte l'attuale costo non gli trovo altri difetti. Una pellicola di tale fattura una volta era impensabile, basti citare la sua risoluzione di 200 line/mm, o la sua capacità di accettare esposizioni sino ad oltre la Zona XII. Oppure che dire delle Fuji Acros 100 che non soffrono del difetto di reciprocità sino ad esposizioni di 100 secondi?

Abbiamo disponibili oggi pellicole ad altissime prestazioni che si comportano o hanno caratteristiche di assoluta eccezionalità, “costruite” in modo del tutto particolare (grani tabulari o tecnologia assimilabile): perché dovrebbe essere possibile esporle e trattarle (semplifico) con le stesse idee e mezzi e prodotti che rispondono a logiche di una lontana “epoca” precedente?

Oltretutto noi fotografi oggi siamo in mezzo ad un guado molto pericoloso in quanto ci troviamo nella situazione di avere a disposizione pellicole di ultima generazione (grani tabulari) pellicole a concezione più classica (Ilford Fp4 e Hp5 come Kodak Tri X) e allo stesso tempo quel coacervo di prodotti sostanzialmente scadenti che molti cercano di venderci magnificandoli come “fatti come una volta”. Ammetto onestamente di non aver provato tutti questi prodotti di seconda scelta (cerco di essere benevolo nel mio giudizio) ma dopo aver utilizzato le pellicole Efke, le Forte, le Maco, e le attuali Foma (100 – 200 e 400) non posso che darne un giudizio negativo. Fatte come una volta un

paio di palle!!! Non hanno nulla a che vedere con quelle che sopra ho citato come produzione degli anni 70/80. Casomai fatte come una volta ma di quasi un secolo fa. Non ho mai usato le pellicole Rollei ma da quello che leggo non sono poi una meraviglia, e per la nostra Ferrania P30 è meglio astenersi da ogni commento.

Ma il mio intento non è dare un giudizio sulla produzione delle attuali pellicole (anche se in parte l'ho fatto) ma portare la vostra attenzione su una precisa considerazione: è possibile che del materiale tanto diverso (semplifico ancora) possa essere esposto con le stesse cognizioni e trattato (prodotti e procedure) allo stesso modo? Non è una questione di un minuto in più o in meno del tempo di sviluppo (quello attiene a valutazioni sensitometriche) ma proprio valutazioni "altre" sulla concezione di impiego e di trattamento.

Negli otto punti che sopra ho citato di AA quello che ne può essere considerata la summa è *"dobbiamo imparare ad esaminare ogni soggetto e a valutarlo in relazione ai materiali usati"*. Non è che gli altri siano meno importanti ma questo mette in perfetto collegamento tutti gli aspetti di una ripresa fotografica. Ad essere onesti ammetto che non è una frase semplice e potrebbe benissimo essa stessa essere il punto di partenza per un trattato di fotografia. In sostanza ci dice che nel valutare il *soggetto* (realtà) dobbiamo relazionarlo con la nostra idea del soggetto (visualizzazione) ed *esporlo e trattarlo in funzione del materiale utilizzato*.

Ed è proprio questo ultimo punto il nocciolo della questione. AA parla genericamente di materiale utilizzato, e sotto questa dizione dovremmo intenderci ovviamente il materiale sensibile (pellicole e carta da stampa), ma ha una sua importanza anche il complesso "ottica e macchina fotografica", l'esposimetro, e non possiamo dimenticare i bagni di sviluppo e le procedure utilizzate per portarlo a termine. Per quanto mi riguarda è "super" importante soprattutto questo ultimo aspetto. Tutto è collegato e va tenuto sotto controllo e soprattutto posto nelle nostre considerazioni al momento della ripresa. E non è facile, ma è l'unica strada per eccellere in qualità...e perché no in potenzialità.

Sono cambiate le pellicole, gli sviluppi, il materiale di ripresa, le tecniche di lavoro in Camera Oscura...e perché mai non dovremmo cambiare il nostro modo di affrontare questi problemi tramite il Sistema Zonale? Non possiamo fare finta di niente e trattare materiale attuale con concetti vecchi di oltre mezzo secolo.

- Se le pellicole attuali hanno una curva tendenzialmente (molto) rettilinea è errato considerarle e impiegarle allo stesso modo delle vecchie pellicole che avevano una pronunciata forma ad S.
- Nelle attuali pellicole il limite "in alto" non è più l'appiattimento della spalla proprio per il motivo che questa spalla non è presente, o è molto lontana: quindi perché porci come limite delle alte luci la Zona VIII quando si può avere dettaglio fin oltre la Zona XII? Caso mai il limite è la diffrazione della luce all'interno della pellicola per "eccessiva esposizione".
- Se il piede è praticamente inesistente - corto e poco curvo - perché dovremmo considerarlo come quello delle vecchie pellicole che era lungo e molto insellato? Potremmo addirittura non farci cadere nessuna esposizione utile, e quindi il problema piede sarebbe totalmente superato.
- Se le attuali pellicole hanno una latitudine di posa molto estesa (soprattutto le 400 ISO) perché continuare a considerare il valore di soglia (punto per il calcolo della sensibilità

o Zona I) con il vecchio valore Dlog. 0.10 quando si potrebbe con tutta tranquillità utilizzare un Dlog. di 0.20 (o per casi specifici anche superiore) con il fine di ottenere una resa migliore delle ombre e contemporaneamente salvaguardarci dal rischio di piccole sottoesposizioni? Lo so che il BTZS ha come impostazione fissa lo 0.10 ma non è una legge divina! Ovviamente nessuna critica al BTZS, ma va considerato che la sua prima edizione è del 1981, e sostanzialmente le edizioni più recenti mantengono le impostazioni della prima. Programma di tracciatura curve compreso.

- Perché considerare il test per la Personale Sensibilità della Pellicola come un passaggio irrinunciabile - e il suo responso un dogma - quando questa va tarata e affinata in ripresa non fosse altro perché dovrebbe essere "abbinata" al soggetto e alle condizioni oggettive dell'illuminamento.

E si potrebbe continuare per pagine, ma forse è meglio ritornare ai consigli di AA. E incomincio con una di quelle piccole cose marginali che però ha la sua importanza. A pag. 186 c'è una bella composizione dove campeggiano un paio di forbici, e la didascalia ci dice che è del 1932, e che *"l'esposizione è stata normale (determinata empiricamente dato che a quel tempo esistevano esposimetri relativamente primitivi)"*. A pag. 30 riporta una nota su Edward Weston e sul suo modo di usare l'esposimetro: *"Dopo averlo puntato in numerose direzioni ed aver eseguito una lettura per ciascuna, giocherellava con il quadrante con una espressione pensierosa: "lui dice un quarto di secondo a f/32: io darò un secondo"*. A pag. 39 al paragrafo Calcolo della Esposizione ad Occhio è riportato il caso di quella che probabilmente è la sua fotografia più famosa, cioè Moonrise, Hernandez, New Mexico. Il momento della ripresa in assenza dell'esposimetro fu scattata con una esposizione ad occhio basandosi sulla Formula Esposimetrica: in pratica con la regola del 16.

Quello che leggo fra le righe di queste note (ed è una mia convinzione) è che si possa fare una buona Fotografia e di pari passo un buon Sistema Zonale anche senza avere l'ultimo modello di esposimetro spot (di quelli che hanno decine di funzioni, per lo più inutili nel SZ) e che si possa fare anche senza l'esposimetro spot con lettura ad 1 grado. Ma si può andare ben oltre. Quello che voglio evidenziare è l'inutilità di tanti oggetti tecnologici che molti oggi ritengono indispensabili, ma che in realtà alla fine diventano orpelli di scarsa utilità. Questi hanno il solo vantaggio che ci eliminano la necessità di pensare, e soprattutto la fatica di pensare. Forse esagero, ma leggo di app per la inquadratura, per il calcolo del tiraggio, della esposizione, del tempo di sviluppo e della diluizione, della profondità di campo, e decine di altri orpelli. In Camera Oscura se non hai un timer con decine di funzioni sei uno sfigato, e se non hai un "laser" per misurare i piani di un ingranditore sei un grezzo. Si sarà capito che rifiuto tutto questo: non gli strumenti in sé stessi ma la inutile dipendenza ad essi.

Ma è giunta l'ora di concentrarsi e trarre insegnamenti dalle parole stesse di AA qui di seguito riportate e messe in corsivo.

--"Con l'esperienza, il fotografo impara ad allontanarsi consapevolmente dalle indicazioni di sensibilità fornite dal fabbricante, basandosi sulle caratteristiche della pellicola e su quelle della sua attrezzatura, oltre che sul modo di eseguire il trattamento. (...) La rapidità della pellicola dipende poi anche da elementi come la sua età, la sua conservazione e la quantità di tempo che intercorre fra la sua esposizione e il relativo trattamento di sviluppo. Posso assicurarvi che le differenze non sono affatto trascurabili." Pag. 19

Quello che a prima vista potrebbe sembrare un invito ad effettuare un test per la Personale Sensibilità della Pellicola (in effetti lo è) ad un esame più profondo realmente diventa una indicazione della complessità stessa nel determinare tale assunto tramite un test. Se fosse un test che va fatto a priori sarebbe quanto meno fuorviante l'indicazione *"caratteristiche della pellicola e su quelle della sua attrezzatura"*. Va bene per la pellicola, altrettanto bene per l'attrezzatura della CO, ma dubito che una taratura unica possa essere fatta sui corpi macchina e sulle ottiche che un fotografo impegnato (o un professionista) possiede. AA stesso parla di aver utilizzato secondo le varie occasioni molti corpi diversi, e decine di ottiche differenti, e dubito molto che tutte siano state tarate per lo stesso risultato, oppure che per ogni utilizzo (quella specifica ottica) si sia tenuto conto della risposta in funzione della sensibilità applicabile.

Sempre sullo stesso punto della determinazione della Personale Sensibilità o qualche dubbio che questa possa essere fatta tenendo conto di *"elementi come la sua età, la sua conservazione e la quantità di tempo che intercorre fra la sua esposizione e il relativo trattamento di sviluppo"*. Mi sembra chiaro che queste siano cose che non possano essere fatte a priori ma rientrino in quella sfera di azioni che il fotografo applica come correzioni in funzione della sua esperienza al momento specifico della ripresa. Queste correzioni non possono essere fatte con un test a priori. Si chiama piuttosto esperienza.

Sempre sullo stesso punto potremmo prendere anche in considerazione che la esposizione può essere tarata (o starata) in funzione del soggetto, del suo colore, del suo rapporto di illuminazione, di come è illuminato o di come lo vogliamo rendere. Appare chiaro che il parametro "sensibilità della pellicola" è molto mutevole e soggettivo e solo limitatamente determinabile a priori tramite test. Potremmo dire che è un parametro quantificabile di preciso solo al momento della ripresa...sul posto.

--*"La grana è una caratteristica della pellicola, e pertanto, una volta scelta la pellicola, essa è in gran parte predeterminata."* Pag. 21

Su questo punto il nostro autore non è del tutto chiaro in quanto avrebbe dovuto specificare che quanto da lui detto è vero solo nella condizione di applicare una tecnica di sviluppo "normale". È risaputo che ci sono modi per ingrandire la grana (grana a pallettoni come quella ad esempio della TriX in Rodinal) e per contro che esistono bagni espressamente formulati per grana fine o superfine, sia tramite una formulazione con un agente rivelatore specifico sia tramite una azione solvente. Con un trattamento classico (N+ e N- rientrano nel classico) quanto affermato da AA è più che corretto.

Ho riportato questa annotazione di AA che a dispetto dal sembrare scontata ha invece un suo valore. Ci dovrebbe permettere di capire che quanto si legge sulla descrizione data dai fabbricanti in merito a molti bagni di sviluppo - sempre illustrati come portatori di magnifiche caratteristiche - è in effetti una balla. Se un bagno viene descritto come produrre "grana fine, alta nitidezza, pieno sfruttamento della sensibilità, estesa gamma tonale"... è una balla. Un bagno del genere è "quasi" impossibile che esista in quanto alcune caratteristiche sono addirittura in contrasto fra loro. Un bagno funziona per come è formulato (e utilizzato) e non per quello che ne dice il produttore. Credo che questo fosse l'intento di AA, cioè di metterci sull'avviso contro certe "pubblicità" poco veritiere.

--*Sovra e sottoesposizione (...) Dei due errori la sottoesposizione è certamente il più grave. Il motivo risiede nel fatto che se una scena è sottoesposta, le zone scure del soggetto possono non*

venire registrane per niente sulla pellicola e nessuna modifica dello sviluppo né virtuosità in fase di stampa potranno determinare la comparsa dei dettagli là dove non ne esiste alcuno sul negativo. (...) i valori alti di un negativo sovraesposto, di solito conservano qualche dettaglio e piccole differenze che possono (o non possono) essere stampate con successo. Pag.36

La prima indicazione logica che se ne trae da questo è che alla sottoesposizione non c'è rimedio e che in caso di dubbio – o per scelta – è sempre meglio optare per un “eccesso” di esposizione. Ovviamente bisogna intendersi per eccesso. La seconda indicazione è inerente al problema di una eccessiva esposizione, e qui bisogna fare attenzione ai termini usati. E mi spiego. Per sovraesposizione si intende - oggettivamente - il piazzamento, o verosimilmente la caduta, di una specifica zona del soggetto ad un valore di esposizione superiore a quello visualizzato. Ad esempio se la mia intenzione è di far cadere le alte luci in Zona VIII ma per un qualche motivo queste vanno a cadere in Zona IX o addirittura Zona X, posso dire che il “fotogramma è stato sovraesposto. È ha questo punto che l'osservazione di AA *“i valori alti di un negativo sovraesposto, di solito conservano qualche dettaglio e piccole differenze che possono (o non possono) essere stampate con successo.”* trova il suo motivo.

Trova oppure trovava? Ovviamente valgono entrambe le ipotesi in quanto il tutto dipende dal tipo di pellicola usata e in modo più ostico e specifico dal tipo di trattamento fatto. Semplifico il concetto: se utilizziamo una pellicola di bassa sensibilità è facile che non abbiamo scampo rispetto all'ipotesi di AA, ma se usiamo una buona pellicola da 400 ISO – ma probabilmente anche da 100 ISO - il concetto espresso di perdita di valori in caso di “sovraesposizione” non ha più senso pratico.

In altri punti (visti o che vedremo) lo stesso AA afferma che la “tendenza” con le pellicole moderne (1980?) è di avere una spalla quasi inesistente a motivo di un tratto rettilineo della curva caratteristica che si estende molto verso l'alto: d'altra parte afferma anche che certe pellicole possono registrare valori in modo ottimale anche oltre la canonica Zona IX, sino ad arrivare oltre la Zona XII (Vedi Pag. 53). Considerando che le pellicole attuali hanno ulteriormente esteso la possibilità di ottimale registrazione credo che sia difficile affermare che una “decente” sovraesposizione possa essere negativa, o comporti limitate possibilità o difficoltà in fase di stampa.

--Fattore K (...) l'effetto pratico del fattore K è che, se eseguiamo una accurata lettura di una superficie grigio-medio ed esponiamo come indicato dall'esposimetro, il risultato non sarà esattamente un grigio medio. (...) con quasi tutti gli esposimetri, questo fattore equivale ad esporre con un terzo di diaframma in più. Pag. 43

Il problema del fattore K non risiede nel fatto che sia presente, ma piuttosto che i fabbricanti non mettano bene in chiaro sulle istruzioni quale è il suo valore “effettivo” di correzione. E poi che lo esprimano in stop. Consultando libretti di istruzione dei miei esposimetri non ho trovato espresso il fattore K: e questo è piuttosto grave soprattutto per gli spot. L' ho trovato solo per il Minolta Autometer IIIIF il cui fattore K è 14 e il Sekonik Multimaster L - 408 il cui fattore K è 12,5. Ciò che fa pensare è che il primo ha solo la lettura in luce incidente, e che per il secondo che è bimodale il valore è ugualmente espresso “solo” per la lettura a luce incidente.

AA ci dice che *“con quasi tutti gli esposimetri”* il fattore K corrisponde ad un terzo di stop. Sarà pure vero, ma quel quasi è per me fonte di forti dubbi: forse era un “quasi” standard allora, ma oggi? Poi considerando le cose da un punto di vista sensitometrico un terzo di stop non è che sia proprio una sciocchezza, o un dato tutto sommato insignificante: potremmo anche dire che

è la tolleranza massima accettabile in fotografia: ma di tolleranze come questa ce ne sono fin troppo da accettare. Se poi guardiamo i due fattori K dati sopra qualche dubbio viene: va bene che sono indicazioni per la luce incidente (onestamente non so se c'è differenza) ma K 14 indica una correzione maggiore di mezzo stop e K 12,5 è quasi due terzi di stop.

Poi ci sono altre cose pratiche da tenere in conto se non si conosce il valore del "proprio" fattore K: e se invece le si conosce vanno introdotte nel calcolo.

- Non si è mai sicuri di preciso per che valore (zona) si espone.
- Nel test della sensibilità può introdurre un errore significativo e falsare il risultato finale.
- Nei test sulle varie zone introduce un errore e queste possono apparire più scure di quanto lo siano effettivamente.
- Ma forse quello che maggiormente sconcerta è che se si effettua la lettura con diversi esposimetri e i responsi non sono univoci - non lo sono mai - si potrebbe essere indotti a credere di avere uno o più strumenti starati, e quindi comportarsi di conseguenza (taratura, riparazione) mentre potrebbe solo essere che hanno fattori K diversi, o piuttosto che alcuni non lo hanno affatto. Un bel casino.

--Gamma dinamica e gamma superficiale (...) le densità relative alle esposizioni superiori alla Zona IX possono ugualmente essere registrate, e in realtà possono esservi notevoli differenze sul negativo fra le Zone X, XI, XII e anche maggiori. Questi valori estremi richiederebbero un trattamento particolare del negativo e speciali procedure di stampa per poter essere riportati all'interno della scala stampabile; con un trattamento normale invece non verranno rappresentati. (...) Ciononostante, a seconda delle caratteristiche della pellicola, la separazione fra i valori intorno alle Zone IX e X può andare perduta e il controllo dello sviluppo può risultare inefficace (...). Pag. 53

Vi ricordate quando all'inizio parlavo degli effetti di questa mia rilettura di AA e che mi avevano provocato "una sostanziale meraviglia e un evidente scoramento"? Bene, se ve ne chiedete il motivo è proprio per quanto - ma non solo - abbiamo letto qui sopra. Per anni nei miei lavori ho avuto l'idea fissa, e il terrore, che le mie alte luci cadessero oltre la Zona IX, e quindi andassero perse. Poi scopro che una lettura più attenta di AA mi avrebbe messo dell'avviso che questa poteva essere una "possibile" eventualità - non un dato assoluto - e che il recupero delle alte luci oltre Zona IX era possibile, e che con una opportuna gestione dello sviluppo addirittura neanche troppo difficile. Come ho detto sopra alla stessa conclusione ci sono arrivato anche da solo, ma purtroppo dopo diversi anni, e una buona pratica di test sensitometrici. Accidenti, questa "assoluta" informazione era invece a portata di mano, bastava leggere meglio o...capirla.

Nel mio lavoro sia in ripresa che in CO ho cercato sempre di comprendere le ragioni di quello che facevo e di interagire sia con i materiali in uso (pellicole e sviluppo) e con le procedure (modalità di sviluppo) e mi sono sempre imposto di capire e studiare tutti gli effetti pratici di ogni mio comportamento, o di ogni variante indotta da materiali e procedure. Dopo qualche anno di test (ma anche di lavoro pratico) mi sono reso conto sia della differenza che c'era fra i vari tipi di pellicola e soprattutto come queste differenze (qualità) potessero essere meglio sfruttate con una ottimizzazione (non facile) dei procedimenti di sviluppo.

Per farla breve quando fu introdotta la pellicola Tmax 400 (e 100) - ma è solo un esempio - in uno dei primi test sensitometrici che ci feci mi resi subito conto del suo eccezionale

comportamento, soprattutto nel campo della capacità di registrazione di “soggetti” con un campo di luminanza molto esteso. La domanda che mi feci fu: ma se questa pellicola riesce a ben registrare una differenza di luminanze di 12 stop (Zona XII) perché mai la devo considerare “esporre e trattare” come una comune pellicola che al massimo registra 10 stop? Poi a seguire: ma se con un trattamento standard (D76 per intenderci) riesco ad ottenere 12 stop non è che abbinandola ad un bagno più adatto (pellicola moderna con bagno moderno non è un illogico) riesco ad ottenere qualche ampliamento di questa capacità di registrazione?

Ed infatti così avvenne. Feci diversi tentativi, ma solo quando uscì lo sviluppo Xtol mi resi conto delle grandi possibilità che questo bagno ha per implementare le ottime caratteristiche della Tmax 400. Un passaggio successivo fu in effetti solo frutto di una considerazione; mi chiesi: ma se il passaggio allo Xtol ha prodotto queste migliorie non è che “potrebbe” esistere qualche cosa di meglio? E lo trovai nel Pyrocat HD che da allora uso ormai come standard. Ma il tarlo della ricerca era (è) in me sempre presente e mi domandai se un affinamento delle procedure di sviluppo non potesse implementare ancora i miglioramenti già ottenuti. Accidenti ad AA, lo aveva già detto: *“richiederebbero un trattamento particolare del negativo”*.

Lavorando con il tempo di sviluppo - una più alta diluizione e una minore agitazione - arrivai alla fine ad un ottimo compromesso fra facilità e semplicità di esecuzione, e un sostanziale miglioramento della qualità dei miei negativi. Non solo ottimi negativi, ma che si stampavano anche in modo particolarmente facile. Cosa da non sottovalutare è che l'insieme di questo modo di lavorare mi permette di esporre la Tmax 400 al suo valore nominale di 400 ISO. Sono soddisfatto di questo risultato? non posso che rispondere in modo affermativo “quasi” assoluto, anche se mi ci sono voluti anni (una ventina) per mettere a punto e perfezionare questo risultato. Un solo rammarico: se avessi letto meglio AA ci sarei arrivato probabilmente prima e con minore fatica.

Ma a questo punto devo pormi una domanda: ma dove accidenti vivevo, dentro una botte? In uno sperduto casolare di montagna? Non leggevo libri e riviste? Non avevo internet? Che sono “impedito”? A parte lo sperduto casolare in campagna per il resto devo dare risposte negative. Ed è proprio qui il mistero: io me ne sono accorto da solo, e piuttosto tardi, ma a quanto sembra (da ciò che leggo e studio) non ce ne sono altri che lo abbiano fatto o capito prima o dopo di me. O quanto meno non se ne trova traccia. Oggi (oggi) la “quasi” totalità dei fotografi (un minimo di dubbio è sempre meglio metterlo) fa e continua a fare il SZ come ai tempi di AA (1980?) incurante della grande innovazione di materiali che c'è stata (pellicole e sviluppi) e soprattutto ancora incurante delle indicazioni “specifiche” che lo stesso AA ha messo chiaramente per scritto. Che sono poi quelle oggetto di questo scritto.

Chiarisco: ho sopra palato di alcuni specifici prodotti come la Tmax 400, lo Xtol o il Pyrocat HD (ma non tralasciamo del tutto le procedure di sviluppo) per il solo motivo che sono i prodotti che uso, ma non è un motivo valido per cui ogni singolo attore deve sentirsi limitato a questi: ce ne sono sicuramente altri, l'importante è focalizzare la propria scelta in funzione delle rispettive possibilità di lavoro ed esigenze pratiche.

Per concludere credo sia da non sottovalutare ancora una volta l'indicazione di AA rispetto ai “nuovi materiali sensibili” che in questo caso enuncia con *“a seconda delle caratteristiche della pellicola”*. Nel ribadire che il punto focale è proprio questo vorrei far presente che la serie di pellicole Tmax 400 è del 1986 e quindi introdotte ben dopo la pubblicazione de Il Negativo e delle note in esso contenute che qui stiamo prendendo in esame. Quindi tutte le pellicole di concezione “moderna” come le Tmax e le Fuji Acros, e tutte le altre che adottano una tecnologia

assimilabile a quella delle Tmax, cioè a grani tabulari, sono state commercializzate oltretutto dopo la morte di Ansel Adams. Visto che parla di grandi differenze fra le pellicole di epoche diverse vorrei immaginarmi cosa avrebbe potuto affermare rispetto a questo ulteriore passo in avanti (in realtà più che un passo è stato un salto "in lungo triplo") avvenuto con la introduzione di queste pellicole "moderne".

--L'occhio sembra in grado di recepire meglio le lievi differenze all'interno dei valori chiari piuttosto che all'interno dei valori scuri. Pag. 53

Considerando che si sta parlando della gestione dei toni della pellicola è ovvio che questa disquisizione interessi proprio i toni della pellicola. Ho fatto questa precisazione - che avrei anche potuto evitare - perché questa possibilità del nostro occhio di grande sensibilità nei toni chiari (soprattutto per confronto diretto) può essere o divenire la chiave di volta per la giusta valutazione dei toni di ombra del negativo. Per l'appunto i toni più chiari. Considerato che il nostro occhio ha questa particolare possibilità mi sembrerebbe logico e naturale cercare di sfruttarla nella valutazione dei toni di ombra del negativo. Imparare ad osservare bene su di un visore i toni di ombra al fine di valutarne la loro consistenza può essere un passo vincente in quanto ci permette con una sostanziale precisione (basta imparare a farlo) di valutare la "densità" degli annerimenti e un sicuro indice di qualità di ogni annerimento: detto in modo più semplice capire se una esposizione per Zona III ha effettivamente prodotto sul negativo un annerimento di Zona III. Ricordo che con il densitometro non ha senso valutare gli annerimenti dei negativi: lo si può fare solo sugli annerimenti uniformi dei test.

--In alcuni casi, ancora, un'importante zona di ombra del soggetto potrebbe richiedere di essere impostata su Zona IV, in modo da fornire un dettaglio più completo e luminoso; a me è accaduto di porre zone d'ombra fin nella Zona V per ottenere certi effetti di grande luminosità (...). Pag.62

Anche questa come considerazione non è male, anzi direi che è una delle più pregnanti, e appunto per questo probabilmente la meno capita e considerata per i suoi effetti pratici. Se poteva essere una scappatoia o una opzione limitata allora (1980) oggi con le pellicole attuali - soprattutto con quelle di nuova concezione - potrebbe in molti casi diventare una regola.

Mi è sempre piaciuto fotografare in luoghi scuri - addirittura bui - come l'interno dei boschi, le fore, le vecchie chiese romaniche, comprese le loro cripte. In situazioni come queste è ovvio che si usi un robustissimo cavalletto perché i tempi di scatto sono molto lunghi (di norma decine di secondi, o di minuti) ed anche i tempi dedicati ad ogni singola ripresa sono piuttosto lunghi. Oggi si tende a dire "riflessivi". Il calcolo della esposizione ovviamente lo parametro sulle ombre (Zona III) ed ho sempre l'abitudine di registrarli la situazione del luogo e tutti i parametri di scatto. Questo a dire che sono sicuro che se una certa ombra del soggetto la piazzo in Zona III sono altrettanto sicuro di dargli una esposizione di valore di Zona III sul negativo.

In effetti i miei negativi (ovviamente suffragati da test) avevano (una densità) delle ombre specifica di Zona III. Dove è il problema? Risiede nella stampa: i valori di questa pur essendo di buona qualità non eccellono come potevo osservare sulle stampe di altri grandi stampatori (John Sexton principalmente) di cui ho visto gli originali in mostra. Le loro immagini hanno neri profondi, pastosi, e pieni di dettaglio, che le mie non avevano, e che per quanto facessi non riuscivo ad ottenere e soprattutto - e questo era il vero scoglio - non riuscivo a capirne il perché. Poi leggendo un libro, se non ricordo male Post Exposure di Ctein, trovai una indicazione che spiegava questo accidente: in sostanza le ombre di Zona III se le si vuole far venire in modo

eccellente conviene esporle per Zona IV (più uno stop quindi) e poi in fase di stampa stamparle effettivamente con un valore (tono) di Zona III. Che grande fesso a non esserci arrivato da solo. Comunque oggi adottando in modo stabile questa regola (con poche eccezioni) le mie ombre vengono stampate effettivamente molto meglio (soprattutto in modo più facile) e con una ricchezza di tono che mi soddisfa in pieno. Avrei potuto dire come nelle foto di Sexton...ma per quelle manca il manico.

In ripresa il piazzamento di Zona III effettivamente in Zona III (per intenderci due stop sotto Zona V o due stop sopra Zona I) può creare qualche problema di qualità per due motivi: il primo è che Zona III è la prima zona con un buon dettaglio (buono sì ma non eccellente in quanto dipende dalla progressione (forma) della curva caratteristica in questo punto). Il secondo motivo è che essendo una zona al limite della scala delle corrette esposizioni (gamma superficiale) basta una piccola sottoesposizione per far retrocedere il valore di zona in un punto di registrazione non ottimale, come all'interno di Zona II. Per sottoesposizione non si intende solo una azione volontaria, ma piuttosto un possibile errore di calcolo, o di piazzamento, o lettura esposimetrica del soggetto non ottimale.

Il problema non va risolto solo meccanicamente (esporre un poco di più) ma anche se ne dovrebbe avere una nuova visione come concetto. Mi spiego. Se noi oggi abbiamo una pellicola come la Tmax 400 (uso questa e parlo di questa) che ha la capacità di registrazione, o latitudine di posa, di 12 stop (in realtà possono essere di più, ma semplifichiamo) se noi esponiamo il nostro soggetto con le ombre in Zona III - considerando un soggetto con un campo di luminanza normale - avremo che le alte luci di Zona VIII cadranno in Zona VIII. Se la nostra pellicola ha una corretta capacità di registrazione fino a Zona XII (ma il concetto è sempre e valido anche se fosse Zona X, o qualsiasi altra) noi avremmo che contemporaneamente facciamo cadere la Zona III in una zona limite - e a rischio - mentre nello stesso tempo letteralmente "buttiamo via" e non consideriamo i 4 stop di corretta esposizione che vanno da Zona VIII a Zona XII, e che possono invece essere utilizzati.

Non vi sembra un comportamento sciocco? Non è uno spreco di qualità, o di capacità di registrazione? Non sarebbe più logico esporre le ombre di Zona III in Zona IV e far cadere le alte luci di Zona VIII in Zona IX? Una volta che si è assicurata una ottimale registrazione di tutti i toni (ombre e luci) poi in CO stamperemo le ombre come Zona III e le alte luci si stamperanno come Zona VIII.

Se questa procedura era possibile ai tempi di AA, cioè di mettere in relazione la capacità di registrazione della pellicola con il campo di luminanza del soggetto, e in funzione di questo stabilire "come piazzare" la collocazione dei valori delle varie zone, non vedo perché non lo si possa fare anche oggi. È solo una questione di volontà e di valutazione delle cose. Oltretutto rispetto ad AA abbiamo un grande vantaggio: se prendiamo a riferimento un soggetto definibile "normale" (diciamo con estensione tonale dei canonici sette stop) questo è rimasto uguale allora come oggi, mentre le pellicole che allora avevano una latitudine di posa di 8 o 9 stop (semplifico ovviamente) oggi ne hanno ben 12. Vi sembra la stessa cosa? Perché rischiare nella parte bassa della scala tonale e buttare via "capacità" nella parte alta?

Una impostazione del genere ovviamente si deve tenere conto delle caratteristiche specifiche della pellicola in uso in quanto è ovvio che una da 25 ISO non può avere una latitudine di posa pari ad una 400 ISO, come una 400 ISO di vecchia concezione (Tri X e HP5) probabilmente non avranno la stessa latitudine di una moderna Tmax 400, o delle altre di pari caratteristiche

costruttive. Ne consegue quindi che una attenta valutazione delle caratteristiche proprie di ogni pellicola va fatta sia interpretando bene i dati forniti dal fabbricante, o meglio facendo in proprio un test per individuare fino a che punto (quante zone) si ha una corretta registrazione nelle alte luci. Non è un segreto che l'estensione della capacità di registrazione è molto condizionata dalla scelta di un opportuno bagno di sviluppo e dalle modalità di trattamento dello stesso. Tanto per non essere criptico (ma è solo un minimo esempio) se trattate la vostra pellicola con il D76 in agitazione continua con un processore Jobo certe possibilità ve le precludete in modo certo.

Sono sicuro che ad un più attento esame di quanto sopra non vi sfuggirà che al nostro modo di pensare si aprono altre possibilità di interpretazione che sino ad oggi consideravamo precluse in quanto le consideravamo come dati fissi o acquisiti. Ad esempio se abbiamo questo surplus di capacità di registrazione, e quindi la possibilità di piazzare più in alto la Zona III (da Zona III a Zona IV potrebbe essere), altrettanto più in alto (uno stop) potremmo piazzare la Zona I intesa come valore di soglia, e altrettanto cambiare il valore della Personale Sensibilità della Pellicola. Per semplificare al massimo il concetto possiamo anche dire che la sensibilità della pellicola può essere in funzione del soggetto e della pellicola in uso. Non male come passo in avanti!

--La maggior parte delle pellicole odierne può mantenere una certa separazione e un certo dettaglio nelle Zone IX, X, o anche superiori, e questi dettagli possono essere stampati modificando lo sviluppo del negativo (...). Pag.62

Come abbiamo sopra detto le "buone" pellicole oggi in commercio possono mantenere una ottima separazione (anziché "una certa separazione") anche oltre Zona XII e in alcuni casi al limite di Zona XV: sempre che siano sviluppate in modo corretto. Per modo corretto intendo con prodotti specifici (nulla di esclusivo) e con modalità di lavoro opportunamente mirate. Per quanto riguarda le modalità le cose sono abbastanza semplici in quanto è sufficiente evitare innanzi tutto la agitazione continua (Jobo o quant'altro) e tempi di sviluppo troppo brevi. Anzi questi dovrebbero essere tendenzialmente allungati modificando di conseguenza la diluizione, cioè accrescendola, e diminuendo in modo proporzionale la agitazione. Ovviamente non essendo tutti i bagni uguali si deve andare per tentativi per trovare la migliore risposta.

Per quanto riguarda la scelta dello sviluppo ci sono due basi principali: la prima è di evitare del tutto l'utilizzo di bagni contenenti Idrochinone (meglio di questo è la Vitamina C) e il secondo è smettere di credere che con il Rodinal si possa sviluppare di tutto. Anni addietro feci una ripresa notturna di una piazza illuminata dai soliti lampioni e molti di questi entrarono in campo. Considerata la grande differenza di brillantezza (le parti in ombra erano molto buie) decisi per la prima volta di utilizzare un bagno al Pirogallolo. Sono passati tanti anni e non ricordo bene, ma probabilmente fu l'ABC di Weston. Asciutto il negativo vi fu la grande meraviglia nel constatare che mentre le parti in ombra erano venute sostanzialmente bene esposte, per quanto riguardava le alte luci c'era un surplus di "qualità" in quanto si vedevano perfettamente le lampadine anche se accese. Come è ovvio queste erano il punto di massima luminosità e nonostante questo le alte luci non erano "tappate", ma si poteva ben distinguere non solo il vetro del lampione ma anche quello della lampadina al suo interno.

Se si vogliono ottenere buoni risultati di dettaglio e di tono nelle zone estreme (diciamo da Zona X in avanti) non si può pretendere di ottenerlo con i soliti bagni, per lo meno non con tutti, anzi direi che è possibile farlo solo con pochissimi. Per arrivare ad un risultato ottimizzato come

inizio possono essere scelti i bagni a base di Vitamina C, ma ancor meglio sono quelli a base di Pirogallolo e Pirocatechina. Io uso quasi esclusivamente questa ultima. Per il Pirogallolo ci sono molti bagni moderni e ottimamente formulati come il PMK e il 510 Pyro. Per la Pirocatechina l'Hypercat, o meglio ancora una delle numerose versioni del Pyrocat HD. Quest'ultimo lo conosco molto bene e non posso che raccomandarlo.

--questo è un soggetto piatto, poco contrastato, che non utilizza l'intera scala delle zone. In questo caso possiamo domandarci se utilizzare l'esposizione indicata con l'impostazione della Zona III per le aree in ombra, oppure se dare una maggiore esposizione per innalzare il valore alto. Quest'ultimo tipo di approccio può comportare di dare dappertutto un'esposizione di un valore in più, facendo cadere l'area in ombra sulla zona IV e i valori alti sulla Zona VII (il dato è relativo all'immagine di figura 4-12). L'estensione dei valori rimarrebbe la medesima. Pag.69

Ancora una volta ci giunge la indicazione che ogni azione che noi compiamo in fase di determinazione della corretta esposizione (lettura esposimetrica, piazzamento e caduta delle zone) deve essere correlata alle caratteristiche specifiche del soggetto. Soprattutto ci giunge di nuovo l'avvertenza che il piazzamento delle ombre in Zona III non è una regola fissa, immutabile, ma può evolversi e stabilirsi in funzione della situazione in atto. In questo caso viene tenuto in conto anche il problema luci che naturalmente cadrebbero in Zona VI, ma che con il piazzamento delle ombre in Zona IV cadrebbero ora in Zona VII, oggettivamente una posizione più consona per una "alta luce". Oltretutto ancora una volta ci viene illustrata una grande caratteristica del SZ, che è la sua "mobilità", o adattabilità alla situazione in atto. Non solo e non sempre la regola "esponi per le ombre e sviluppa per le luci" è immutabile. In questo caso in fase di determinazione della esposizione (o piazzamento della Zona III) è evidente che l'autore tiene conto anche della "esposizione" per le luci.

In questo esempio AA ci illustra la situazione in caso di un soggetto con un intervallo di brillantezza piuttosto ridotto (limitata gamma di luminosità) ma la stessa precisa situazione potremmo averla in caso di un soggetto normale in abbinamento con una pellicola che ha una capacità di registrazione (latitudine di posa) molto estesa. La considerazione da farsi è sempre la stessa: perché porre la "problematica" Zona III ai limiti estremi della registrazione del dettaglio? Che male farebbe uno stop in più, cioè porre le ombre in Zona IV?

Ma se estendiamo il concetto questa considerazione sulla eventualità (possibilità reale) del piazzamento della Zona III in un punto più "avanti" della curva caratteristica (cioè in Zona IV) come logica conseguenza può essere contemplata la possibilità che questa "estensione in avanti" sia possibile anche per la Zona II e la Zona I. Della Zona II possiamo anche al limite fregarci (non è un punto consistente) ma la Zona I è un punto molto importante in quanto determina non solo l'inizio della scala tonale (primo gradino dopo il bianco puro - totale trasparenza - della Zona 0) ma anche il valore di soglia, cioè il punto dove si determina la sensibilità della pellicola. Se la Zona III è "mobile", perché non può esserlo anche la Zona I? Se alla Zona III per renderla maggiormente consistente si può dare uno stop in più tanto da portarla effettivamente in Zona IV, per quale motivo non possiamo fare lo stesso salto in avanti con la Zona I e portarla effettivamente in Zona II? Non mi sembra che queste siano solo congetture ma più propriamente le voglio considerare come conseguenze logiche.

Forse devo dare una ulteriore spiegazione che chiarisca meglio il concetto stesso. Se sposto volontariamente la Zona III in Zona IV è ovvio che automaticamente anche la Zona I passa in Zona II. Quando sopra dico di passare la Zona I in Zona II lo intendo indipendentemente da

qualsiasi considerazione sulla Zona III, come ad esempio quando si fa il test per la Personale Sensibilità della Pellicola oppure, ed è più importante, quando nel tracciare le curve caratteristiche si pone il valore di soglia a Dlog 0.10. Un valore più vicino a Dlog 0.20 non ci starebbe affatto male. Ricordo che secondo AA la Zona II dovrebbe avere dei valori di densità compresi fra 0.18 a 0.26 con un valore ideale di 0.21.

--Un soggetto con una limitata gamma di luminosità presenta naturalmente le condizioni d'esposizione meno critiche. Possiamo verosimilmente esporre l'area in ombra sulle Zone III, IV, o anche V, e gli alti valori continueranno a cadere all'interno della gamma di zone in cui il dettaglio o la struttura vengono comunque registrati dalla pellicola. Questo è il significato del termine, spesso non ben compreso, di "latitudine di esposizione" o "latitudine di posa". La pellicola ha una scala sufficientemente lunga da tollerare parecchie diverse esposizioni (...). Pag.70

I tempi cambiano e la stessa cosa avviene per le pellicole: oggi con una buona pellicola anche un soggetto con una normale gamma di luminosità (non *una limitata gamma di luminosità*) può essere perfettamente registrato in tutti i suoi valori all'interno delle possibilità di registrazione della pellicola. Anzi, con degli opportuni accorgimenti, soprattutto in fase di trattamento, è possibile registrare correttamente tutti i valori di un soggetto anche se questo ha un campo di luminanza piuttosto esteso. A motivo di questo se ne deduce che molte delle considerazioni che noi facciamo in merito al calcolo della corretta esposizione, canonico piazzamento e caduta delle varie zone, nonché considerazioni sulla entità o opportunità della contrazione (numeri N-) va a pallino se siamo in grado di ragionare in funzione di questa nuova possibilità. Detto in modo più semplice possibile: tutta la struttura (tecnica) del SZ dovrebbe cambiare e mettersi in correlazione con le possibilità di corretta registrazione delle nuove pellicole.

Concordo con AA che il concetto di "latitudine di esposizione" o "latitudine di posa" non sia stato ben compreso. Quello che mi meraviglia è che un concetto così semplice ma fondamentale non lo sia neanche oggi a distanza di 4 decenni. Meraviglia ancora accresciuta considerando che l'individuazione della "capacità di corretta registrazione" dovrebbe essere uno dei passaggi più importanti nella metodologia dei test al pari del calcolo della sensibilità, dei numeri N e del Gamma di sviluppo. Buona parte delle considerazioni e delle azioni che noi facciamo in funzione di ottimizzare i nostri negativi possono essere semplificate e migliorate tenendo conto della latitudine di posa della pellicola che si sta usando.

Affermato quanto sopra non posso esimermi di fare una benevola critica ad AA che glissa completamente sul metodo da adottare per individuare la latitudine di posa. Ci dice che è importante, che non è ben compresa, ma non ci da nessuna indicazione su quale metodologia adottare per "calcolarla". La cosa ha un sapore alquanto strano se si prende in considerazione che non ci sono altri autori "storici" o moderni che abbiano dato indicazioni su come procedere. Visto che è un parametro obiettivamente incompreso mi sarei aspettato il contrario. Da parte mia non rifugio a questo compito a quanto sembra "ingrato" e do delle indicazioni sui miei modi di procedere. Ovviamente ce ne sono altri, ma io utilizzo questi che tutto sommato sono abbastanza logici e soprattutto semplici.

Va detto che il parametro "latitudine di posa" di ogni pellicola pur essendo specifico di ogni singolo prodotto (marca, tipo e classe di sensibilità) è pesantemente condizionato dal tipo di sviluppo usato, e parimenti dalle procedure di lavoro adottate. Il primo metodo che uso è quello

di fare un “test” specifico, ad esempio utilizzando il rullo 120 (è più impegnativo farlo con le pellicole piane ma più semplice con il rullo 24x36). Individuato un soggetto ben dettagliato che posso identificare come una alta luce di Zona VIII (o Zona VII se si preferisce) faccio una prima esposizione per questo valore e a seguire altre esposizioni aumentando di uno stop per volta: alla fine avrò ottenuto una sequenza di fotogrammi identificabili come Zona VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV. Ora non resta che andare in CO e stampare nel modo migliore possibile (basta un provino non troppo minuto) il fotogramma esposto come Zona VIII. Dopo di questo si stampano gli altri fotogrammi cercando ogni volta di ottenere un provino che sia il più “uguale” possibile a quello di Zona VIII. Se ad esempio l’ultimo provino di buona qualità e in XII vuol dire che quella pellicola/sviluppo ha una capacità di registrazione di 12 stop.

Il secondo metodo è ancora più semplice e consiste in fase di ripresa – quando ovviamente trovo una buona e caratteristica Zona VIII – di fare una normale ripresa e a seguire due fotogrammi esposti rispettivamente per Zona IX e X. Quando stamperò quel fotogramma farò anche un provino per i due “sovraesposti” e potrò verificare se sono venuti o meno bene. In caso affermativo la volta successiva davanti ad una ripresa con una buona Zona VIII dopo il primo scatto normale farò altri due fotogrammi esponendo per Zona XI e XII. In stampa poi verificherò la loro consistenza. Il potenziale vantaggio di questo metodo - anche se è più lungo - è che si fa una taratura in condizioni reali di utilizzo e affinata su più soggetti diversi.

--È importante comprendere che i principali effetti della estensione o della contrazione si hanno nei valori alti, con una modifica dei valori bassi molto inferiore. (...) da qui l'importanza di una precisa collocazione dei valori significativi del soggetto sulle appropriate zone dell'esposizione: i valori alti possono essere controllati successivamente per mezzo dell'estensione e della contrazione, mentre i valori bassi in pratica no. Pag. 77 e 78

Su questo punto c’è poco da obiettare in quanto è una delle principali regole del SZ, nonché della esistenza e funzionalità stessa della sensitometria, e della fotografia comunque la si voglia intendere. Su questi specifici punti della estensione e della contrazione i cambiamenti rispetto al passato si sono fatti molto sentire e le nuove pellicole non reagiscono a queste sollecitazioni in modo eguale a quelle di cui parla AA, e tantomeno a quelle precedenti che potremmo definire antiche. Non reagiscono nella stessa maniera e di conseguenza non permettono le stesse possibilità di estensione e contrazione. Ma questo è solo un primo aspetto che per altro AA ha messo bene in chiaro in più punti del suo trattato. Chi oggi afferma di riuscire a fare una estensione di + 5 stop o una contrazione di - 3 o 4 stop o mente o è un miracolato che riesce a fare quello che ad altri (AA compreso) non riesce.

Come abbiamo più volte detto le pellicole moderne sono molto diverse e richiedono un approccio che deve essere ovviamente diverso se se ne vogliono sfruttare appieno le caratteristiche. Faccio un esempio: la pellicola Tmax 400 – gusti personali a parte – è sicuramente da anni la migliore pellicola in commercio – e nonostante questo – di tanto in tanto si leggono su di essa dei giudizi piuttosto negativi (non mi ci sono trovato bene, non funziona bene, fa schifo) che sono strani ma perfettamente spiegabili. Se uno è così “fesso” da utilizzare una pellicola del genere adottando prodotti e procedure che non permettono di sfruttare in pieno le sue eccellenti caratteristiche...la colpa è solo sua. Ma ha anche ragione a dire che fa schifo, ma questo solo perché non è stato capace di entrare in sintonia con le sue caratteristiche (sostanzialmente non ha capito con che prodotto aveva a che fare). Rodinal “forever” ha fatto un’altra vittima.

Il problema in essere fra nuove pellicole e i Numeri N è senza ombra di dubbio il meno capito (oggi) ma contemporaneamente quello più ostico da affrontare, e quello anche che impatta maggiormente sulla qualità dei negativi e del prodotto finito. Già AA ci dice che la contrazione e la espansione possono creare problemi qualitativi, e oggi con i nuovi prodotti mantenere lo stesso approccio procedurale (tecniche e prodotti) non fa che peggiorare le cose. Attualizzare l'approccio ai Numeri N richiederebbe una trattazione a parte (piuttosto impegnativa) che oltretutto ho più volte affrontato nei miei scritti. Qui ne siamo fuori possibilità.

Oltretutto il problema non è solo di tecniche e prodotti – come sopra detto – ma in modo più pregnante è una questione di conoscenze, di interpretazioni e di individuazione di possibilità “altre”. Un breve accenno. I Numeri N sono nati per permettere in primis alla pellicola di registrare le luminanze del soggetto. Sarebbe meglio dire per registrare in modo corretto le luminanze del soggetto: ma questa impostazione è un errore concettuale in quanto se una cosa non viene registrata te ne puoi fregare altamente se è “registrata” bene o male. Se non c'è non c'è. Quindi il compito originale dei Numeri N era di assicurare la registrazione delle luminanze del soggetto che allora era un forte problema in quanto la latitudine di posa delle pellicole del tempo era piuttosto ristretta. Con le pellicole di oggi che hanno una possibilità quasi doppia in Capacità di Registrazione ha senso preoccuparsi ancora “allo stesso modo” di questo parametro? Se da 8 stop al massimo si è passati a 12 come minimo, non è cambiato qualche cosa?

Il problema della “corretta registrazione” però non rimane sempre? Non credo, non lo so, in quanto dipende da come lo si affronta. Corretta registrazione è un concetto giusto che fa il paio con la capacità di registrazione della carta espressa come grado di contrasto, o valore ISO R. Giustissimo, ma questa è una impostazione di altri tempi quando “contrasto” del negativo e “contrasto” della carta dovevano essere uguali, in quanto si decideva a priori che la carta non era una variante, ma si dovesse tarare tutto il sistema su un grado specifici che di solito era il grado # 2 o il grado #3. Ha ancora senso fare questo oggi che quasi esclusivamente si usano le carte a contrasto variabile che forniscono buone prestazioni per un grande numero di “mezzi” contrasti?

Se una volta si doveva fare una scelta sui di un grado specifico in quanto gli altri non davano risultati soddisfacenti (semplifico), oggi che personalmente in CO posso con molta tranquillità impiegare più gradazioni che forniscono ottima qualità (nel mio caso sono la 1; 1.5; 2; 2.5; 3; 3.5) che senso ha che mi preoccupi ancora della “corretta registrazione”? Se esistono più gradazioni di carta che possono ben stampare diversi tipi di negativo, per logica conseguenza ci sono più negativi che si possono ben stampare su quelle gradazioni di carta. Cioè è possibile (sempre entro certi limiti) non mirare a fare un negativo che stampi bene solo su una determinata gradazione di carta – ad esempio la #2 – ma orientarsi a fare un negativo meno “preciso” ma sempre che stampi ottimamente su quelle 4 o 5 mezze gradazioni centrali di carta a contrasto variabile.

La gestione dello sviluppo del negativo diventa in questo modo molto (ma molto) più semplice in quanto il negativo se non stampa bene su di una gradazione lo farà su quella vicina, o su una di quelle considerate ottimali. Il tutto ovviamente come ho sopra scritto “entro certi limiti”: e se si dovessero superare questi limiti? Se gli annerimenti del negativo eccedessero le capacità di registrazione della carta (di una o di tutte)? Il problema è facilmente superabile se gli annerimenti sono ben registrati sul negativo: si ricorre alla bruciatura o alla mascheratura come si fa di solito anche per adattare l'immagine ai nostri fini espressivi. Abbinando bene

pellicola, sviluppo e carta (leggi nuovi prodotti e appropriate tecniche di sviluppo) in pratica il problema della corretta registrazione si risolve da se stesso.

In questo paragrafo non ho fatto distinzione fra i problemi della espansione e quelli ben più impegnativi della contrazione e li ho accumulati in un unicum anche se le tecniche di lavoro applicabili sono diverse: considerata l'economia dell'articolo non poteva essere fatto altrimenti ma l'importante è aver fatto capire – lo spero vivamente – il concetto generale di lavoro.

--(...) se noi riduciamo il tempo di sviluppo per meglio controllare un soggetto che si estende su una scala molto lunga, potremmo trovare che l'immagine manca di vitalità al di sotto del valore V. La riduzione dello sviluppo (del tempo) determina una compressione del contrasto locale all'interno di questi valori che può portare a risultati scialbi e privi di vita. Questo effetto limita, di solito, i casi nei quali la contrazione può essere applicata. In genere, N-1 è accettabile, ma uno sviluppo ridotto in misura più drastica è insoddisfacente, a meno che si aggiunga $\frac{1}{2}$ diaframma di esposizione per supportare i valori delle ombre. Pag.81

AA ci dice che una contrazione fatta a riduzione del tempo è accettabile se limitata a N-1 e che per casi più spinti (opterei per un N-2) per mitigare i problemi di riproduzione (*risultati scialbi e privi di vita*) è sufficiente sovraesporre di mezzo stop. La prima cosa che salta agli occhi è che inesorabilmente la contrazione porta ad un danneggiamento della scala tonale, e soprattutto nei valori medi e nelle ombre. In pratica salva le alte luci e “ammazza” parte dei toni medi e tutte le ombre. Non è solo una questione di quantità di contrazione in quanto anche per N-1 AA ci dice che si ottiene un risultato “accettabile” che è ben differente da un risultato “pienamente soddisfacente”.

Ma qui a questo punto c'è un dato che non mi quadra: non so le pellicole di allora, ma quelle di oggi per un ipotetico N-2 (o maggiore) un incremento di esposizione di mezzo stop neanche lo vedono. Forse un incremento di mezzo stop va bene per N-1 ma per spostamenti maggiori ci vogliono almeno uno stop in più (forse anche due) per pareggiare la densità dei toni più scuri, e lo dico per esperienza diretta. Un secondo aspetto di dubbio è che il mezzo stop in più possa salvarci dai già citati (*risultati scialbi e privi di vita*). La contrazione a riduzione del tempo di sviluppo se provoca “una compressione del contrasto locale” vuol dire che abbassa il contrasto, che provoca un abbassamento localizzato del Gamma: se come consiglia si aumenta la esposizione si aumenta l'annerimento ma non il Gamma (contrasto) che è un dato confacente e conseguente solo al tempo di sviluppo.

La diminuzione del tempo di sviluppo non solo abbassa il contrasto (recupero delle alte luci) ma ha anche la doppia azione di abbassare il contrasto delle ombre (lo dice AA) e oltretutto di far perdere sensibilità alla pellicola, per cui il valore di soglia della sensibilità si abbassa, e per conseguenza lo fanno tutti i toni, e soprattutto quelli delle ombre. L'incremento di esposizione che viene consigliato da AA è volto ad innalzare il valore di soglia (diciamo a portarlo a valori normali pre-contrazione) ma non può avere nessuno effetto “evidente” sull'innalzamento del contrasto. Il contrasto non si incrementa con la esposizione, ma con il tempo di sviluppo, che guarda caso in occasione della contrazione viene ridotto. Mi pare strano che AA abbia fatto un tale scivolone, probabilmente è un errore di traduzione.

Quello che mi chiedo è che se la contrazione a riduzione del tempo di sviluppo provoca siffatti danni il motivo per cui ancora oggi la si faccia: possibile che non ci sia una alternativa che eviti i danni, o quanto meno li renda meno evidenti? Il metodo esiste, tanto è che per i miei negativi

il concetto stesso di riduzione del tempo di sviluppo è stato eliminato, o meglio relegato ai casi "disperati". Se faccio la contrazione – e avviene di rado - utilizzo altri metodi che non danneggiano né la riproduzione tonale e tanto meno il contrasto locale delle ombre.

--Lo sviluppo N+1 è praticabile con la maggior parte delle pellicole e N+2 con alcune (...) Inoltre, le attuali pellicole a emulsione sottile hanno minori possibilità di aumentare la loro densità massima rispetto ai materiali di una volta, e questo pone un ulteriore limite alla praticabilità dell'estensione. Altri sistemi di controllo del contrasto che possono essere utilizzati in combinazione sia con l'estensione sia con la contrazione sono esaminati nei capitoli 5 e 10. Pag. 81

Leggendo quanto sopra si evidenzia senza ombra di dubbio che questi oltre misura mitizzati Numeri N (contrazione ed estensione a riduzione del tempo di sviluppo) hanno degli evidenti forti limiti, e all'interno di un processo di mantenimento della massima qualità (perché altrimenti tanto sbattimento) con molta difficoltà possono eccedere il valore di N+1 e N-1. Comunque sia, indipendentemente dalla intensità dell'intervento, un certo danno qualitativo lo producono sempre. Considerato che AA ci dice che esistono "altri sistemi di controllo del contrasto" mi sfugge il motivo per il quale non si dà preminenza proprio a questi. Posso dire per mia esperienza che è possibile farlo (e funziona alla grande) e mi meraviglia non solo che non siano stati maggiormente impiegati e "spinti" da AA stesso, ma che a distanza di 4 decenni non lo siano ancora oggi. Forse il motivo mi sfugge per mia colpa: dovrei chiedere lumi a quanti ostentano e reclamizzano i magnifici risultati ottenuti con i loro N+4 e N-4. Misteri della Fotografia.

--Vi sono tuttavia alcuni limiti all'utilità di usare il gamma come misura del contrasto del negativo. (...) Nel corso degli anni sono stati sviluppati numerosi diversi metodi per misurare il contrasto, con lo scopo di sostituire il gamma come indice del contrasto. Uno di questi indici viene chiamato gradiente medio (sigla G), e un altro è il sistema dell'Indice di Contrasto (CI) usato dalla Eastman Kodak. (...) Personalmente trovo che questi metodi confondano le idee e non siano sicuri nella fotografia applicata, per cui continuo a considerare il solito gamma come il sistema più utile. Pag.90

Anche questa è una delle cose importanti che ci è stata chiaramente indicata ma che in molti si sono dimenticati di prendere in seria considerazione. Infatti oggi esprimere il contrasto del negativo tramite l'indicazione del Gamma è considerata cosa di altri tempi, quindi un segno di evidente arretratezza: e se ne scrivi trovi sempre chi ti corregge indicandoti metodi più consoni e moderni.

Su una pellicola ideale che ha come espressione grafica una curva caratteristica "perfettamente" retta, il Gamma, il Gradiente Medio, e l'Indice di Contrasto si equivalgono come valore. Cioè danno l'indicazione del contrasto con un numero identico. Con le pellicole moderne che possono avere delle curve caratteristiche tendenzialmente rette, anche in questo caso in pratica i risultati si equivalgono, o cambiano di poco, soprattutto se si ha l'abitudine di usare un valore di soglia maggiore di 0.10. Il motivo è che se il valore di soglia si innalza – ad esempio diventa 0.20 – c'è una minore influenza del piede, e quindi una maggiore influenza nel computo del tratto rettilineo.

Ma indipendentemente da quanto sopra il motivo per preferire il Gamma è un altro. AA non lo dice chiaramente ma quanto scrive "trovo che questi metodi confondano le idee" evidentemente

una qualche indicazione ce la sta dando. Da parte mia conoscendo bene i tre metodi di misura una certa idea me la sono fatta. Il gamma nonostante sia una indicazione "limitata" in quanto coinvolge il solo tratto rettilineo della curva caratteristica (ma ricordo che con le moderne pellicole questo è lungo per la quasi totalità) è però un dato reale in quanto misura con precisione la "pendenza" effettiva di quel tratto rettilineo di quella curva. Coinvolge solo il tratto rettilineo ma ne quantifica con rigore l'entità.

Se invece prendiamo le indicazioni dell'Indice di Contrasto (CI) queste si riferiscono ad un ipotetico segmento rettilineo (di lunghezza predeterminata) tracciato fra due punti della curva. La "pendenza" di questo tratto rettilineo ne determina il valore. Ma non è detto che il tratto tracciato e la curva reale (che dovrebbe rappresentare) coincidano in "pendenza", quindi in valore. Se la curva è "curva" e il tratto tracciato è rettilineo è ovvio che non c'è alcuna corrispondenza reale fra i due. In realtà abbiamo due valori dove quello reale non viene considerato ma è sostituito da quello fittizio. In pratica l'Indice di Contrasto è una suggestione, o una ipotesi, ma non un valore reale. Si dice che in questo modo si tiene conto anche del piede e non solo del tratto rettilineo. Verissimo!! Ma non lo si fa coinvolgendo nella misura quella porzione di piede per come essa è, ma immaginandone al suo posto un percorso ideale e rettilineo. Ma di pura fantasia.

Il Gradiente Medio si misura tracciando una retta fra due punti a scelta posti sulla curva caratteristica. Anche questo può non trovare corrispondenza con la realtà, ma essendo la misura del tratto rettilineo soggettiva dovrebbe (o potrebbe) essere un poco più corrispondente, anche se il fatto che la distanza fra i due punti è appunto "soggettiva" lascia per contro troppo spazio alla soggettività.

--I miei favori vanno ai rivelatori compensatori o semi-compensatori, intendendo con ciò quelli che danno uno sviluppo relativamente completo alle ombre e ai toni medi, limitando il grado di sviluppo nei valori alti. Un rivelatore semi-compensatore utilizza solo il metolo come agente di riduzione in una soluzione di pH, o alcalinità, relativamente bassa, e può dare risultati notevoli. Uno sviluppo prolungato in soluzioni di questo tipo può fornire forti densità nei valori alti, il che rende questi rivelatori piuttosto versatili. (...) I rivelatori che contengono Idrochinone, o quelli con Metolo in una soluzione di più elevato pH non hanno una simile azione compensatrice. (...) io trovo che con un rivelatore medio al metolo-idrochinone, le densità dei valori alti sono troppo forti nel momento in cui si ottiene la necessaria densità delle ombre. Ridurre lo sviluppo per ottenere la desiderata densità dei valori alti può determinare un insufficiente contrasto nelle ombre. Pag.189

Possiamo fare una corretta valutazione e interpretazione su questa lunga citazione solo se prendiamo in considerazione il fatto che dagli anni 50 in poi, fino alla soglia degli anni 90, la quasi totalità degli sviluppi prodotti da tutti i fabbricanti (formule vecchie e nuove) erano fondate sulla base MQ e PQ: a dire Metolo/Idrochinone e Fenidone/Idrochinone. Come si può notare la base stabile di tutti i prodotti era appunto l'Idrochinone. Non perché prima non venisse usato – il D76 è del 1926 – ma allora era affiancato da un buon numero di altri agenti rivelatori (molti dei quali poi addirittura scomparsi) mentre in questi anni di altro c'è molto poco, anzi direi pochissimo. È proprio dagli anni 90 in poi che si ricomincia a parlare di bagni senza Idrochinone, preferendo a questo la Vitamina C come sostituto, o cose "diverse" come il Pirogallolo, la Pirocatechina e la Glicina.

Non so se sia del tutto vero ma sembra che uno dei bagni confezionati più conosciuti, il Kodak HC110, fosse in origine preparato con Pirocatechina per poi traslare nel più economico Idrochinone. Il motivo di questa scelta di tutti i produttori è prettamente "industriale" - non certo qualitativa - ed è basata sul fatto che L'idrochinone è poco costoso, si conserva in polvere per decenni anche senza particolari precauzioni, è (era) considerato poco pericoloso, le sue soluzioni si mantengono molto bene ed è adatto sia per le pellicole che per le carte. Altra cosa importante che lo caratterizza e la super-addittività in combinazione MQ e PQ. Per contro se è vero che c'era anche il Rodinal (Paraminofenolo) è anche vero che bagni a solo Metolo come il D23, che in precedenza erano molto usati, e tenuti in buon conto, praticamente scomparvero dall'uso comune tanto è che la stessa Kodak ne cessò la produzione.

Ancora una volta le precise indicazioni di AA sono state per anni disattese - non dico dall'industria il che è comprensibile - ma proprio da quei fotografi che hanno messo come punto di arrivo la massima qualità (e consapevolezza del risultato finale) e che in buona parte sono proprio quelli che si dedicano al SZ. A me sembra proprio un controsenso che si punti al massimo risultato (SZ o meno non importa) e al contempo ci si adagi sull'uso di bagni di sviluppo non adatti ad ottenere questo assunto. Non adatti fino ad un certo punto, diciamo piuttosto con seri limiti ad ottenere risultati ottimizzati.

Se consideriamo questa parte "*con un rivelatore medio al metolo-idrochinone, le densità dei valori alti sono troppo forti*" possiamo dire che con queste parole ci viene data una indicazione veritiera solo in modo parziale. Si è vero che l'Idrochinone tende a dare densità molto consistenti, ma questo lo fanno in buona parte tutti i rivelatori se si eccede sul tempo corretto di trattamento (semplifico): la particolarità dell'Idrochinone che AA non ci dice (ma forse sottintende) è che "tappa" gli annerimenti. "Tappa" nel senso che non fa passare la luce in fase di stampa come se ci fosse un super effetto Callier. È una sua tendenza innata che è presente in qualsiasi modo lo si usi, sia con concentrazioni diverse, sia diluizione diverse, ed è una tendenza a farlo con tutti i tempi di sviluppo.

Per anni e per centinaia di rulli ho adoperato sia il D76 che il Michropen e indipendentemente dalle modalità di trattamento c'è sempre stata una tendenza al blocco delle alte luci. Cosa che è prontamente scomparsa con l'uso del D23, poi dello Xtol e per finire con Pirogallolo e per ultimo con la Pirocatechina. Ci sono arrivato tardi ma alla fine l'ho capito, o meglio me lo ha detto in occasione di una mia mostra Ferruccio Ferroni - un fotografo degli anni 60 allievo e amico di Giuseppe Cavalli - di cui ancora ricordo le precise parole "*l'idrochinone è la bestia nera di tutti gli sviluppi*". Da quel giorno ho evitato di usarlo e i risultati si sono subito palesati.

Proviamo a fare un ragionamento logico: se prendiamo il concetto di Espansione (N+), quindi una spinta verso l'alto degli annerimenti (tempo più lungo di sviluppo) non vi sembra illogico farlo con un bagno di cui "*le densità dei valori alti sono troppo forti*". Se già sono troppo forti (tappate?) con un tempo di sviluppo normale (N) figuriamoci come possano venire con un tempo sensibilmente allungato (N+). Se per contro prendiamo in considerazione la Contrazione (N-) quindi un trattenimento dei valori più alti (tempo più corto di sviluppo) come mai potranno venire le ombre se il presupposto è "*Ridurre lo sviluppo per ottenere la desiderata densità dei valori alti può determinare un insufficiente contrasto nelle ombre.*"

Non so se sono riuscito ad illustrare l'assurdità di un simile modo di impostare il proprio lavoro, ma mi sembra come minimo illogico questo percorso: si usa un bagno che tende a dare "*le densità dei valori alti sono troppo forti*" e per evitare questo (ma non solo: semplifico) si applica

la contrazione che *“può determinare un insufficiente contrasto nelle ombre”*. Detto in modo più semplice possibile: si utilizza un prodotto che rovina le alte luci e per rimediare si applica una procedura che sputtana anche le ombre. Nel mio lavoro ne ho riscontrato una evidenza pratica: ma non vi sembra che anche dal punto di vista logico c'è una certa corrispondenza?

Una considerazione sui bagni compensatori. *“Un rivelatore semi-compensatore utilizza solo il metolo”*. Se lo fa un semi-compensatore mi sembra ovvio dedurre che lo debba fare anche un compensatore: quindi unifichiamo per semplificare i due “prodotti”. Da quanto è scritto deduco (all'interno di una questione inerente l'uso del solo Metolo, o Metolo/Idrochinone) che i bagni contenenti Idrochinone non possano fregiarsi del titolo “compensatore”. Concordo in pieno, e mi chiedo per quale motivo un classico bagno standard come il D76 possa essere definito compensatore. Non lo è mai stato e non lo sarà mai, non perché lo presuppone AA, ma perché in esso convivono 2 realtà contrastanti in funzione della “compensazione”. La prima è che ha una azione solvente in quanto contiene una dose piuttosto alta di Sodio Solfito (se non danneggia le ombre per contro non può nemmeno spingerle in alto) e la seconda è che con la buona presenza di Idrochinone tende a tappare le alte luci. Per bagno “compensatore” è questa la definizione: *“intendendo con ciò quelli che danno uno sviluppo relativamente completo alle ombre e ai toni medi, limitando il grado di sviluppo nei valori alti”*. O come affermano altri valenti autori (leggi R. Namias) “un bagno che spinge in alto le ombre e trattiene verso il basso le alte luci”. Questo tutti i bagni che contengono idrochinone non lo fanno, o non lo fanno bene.

Per logica anche il D23 che contiene i classici 100 grammi litro di Sodio Solfito non potrebbe essere definito compensatore in quanto la sua azione solvente non permette uno sfruttamento pieno della sensibilità. Infatti AA riferendosi a questo tipo di bagni li indica come *“quelli che danno uno sviluppo relativamente completo alle ombre”*. Per essere effettivamente compensatori dovrebbero contenere una quantità minore di solfito - e infatti di queste formule al metolo con meno solfito ce ne sono diverse - oppure vanno usati diluiti. In questo mio commento va considerato che io non sono un fotochimico, e neppure ho una grande abitudine d'uso con il D23, quindi il mio dire si basa esclusivamente su considerazioni pratiche dettate dalla mia esperienza, e potrebbe essere che per qualche altro motivo questo sia effettivamente un buon compensatore magari per il fatto che non contiene nessun alcali acceleratore. È comunque cosa certa che i bagni che non contengono il Solfito di Sodio né l'Idrochinone hanno proprietà compensatrici, e di pieno sfruttamento della sensibilità, ben maggiori.

--(...) *(benchè si dica i fotografi inglesi di fine secolo, impegnati a fotografare gli interni delle cattedrali, usassero delle deboli soluzioni di Idrochinone, lasciando le loro lastre in una profonda vasca di sviluppo per ore)*. Pag.190

AA non ci dice a quali fotografi si riferisce ma se per caso intende il lavoro di Frederick Evans c'è da dire che la qualità di quelle immagini - soprattutto dal punto di vista tecnico - sono veramente sorprendenti per l'epoca in cui sono state prese. Ma il punto interessante di questa parte è soprattutto la datazione della pratica Stand alla fine dell'ottocento. Questo ci porta a due considerazioni diametralmente opposte sugli errori che i più fanno in merito allo Stand, e per ovvio riflesso alla influenza o meno dell'agitazione. Il primo errore è quello di chi rifiuta in toto questa pratica (e i concetti di una agitazione rallentata) adducendola alle varie fesserie che si leggono sul Web. Errore madornale in quanto il procedimento ha una sua valenza storica ben precisa. Il secondo errore è di quelli che una volta presa conoscenza dello Stand lo considerano una panacea da applicarsi in tutti i casi in quanto elimina il pensiero della agitazione, del tempo

di sviluppo, e qualsiasi altro impegno che una normale pratica della CO richiede. Lo Stand (o la agitazione molto rallentata) può avere un suo preciso campo di impiego in situazioni particolari, come ad esempio il caso di un soggetto con un campo di brillantezza eccezionalmente esteso o in caso di una contenzione molto spinta del contrasto di sviluppo. Ma la sua azione va tarata comunque sulla scelta di un opportuno bagno di sviluppo, sulla diluizione e sui tempi di azione.

--(...) *la curva caratteristica di molte delle attuali pellicole ha la porzione di linea retta molto lunga mentre alcune emulsioni in uso tempo fa cominciano a raggiungere la "spalla" (dove le densità perdono separazione) intorno al valore IX o addirittura VIII. [i due numeri romani sul testo originale sono invertiti ma è ovvio che è un errore] Con le precedenti pellicole, la riduzione dello sviluppo era di grande importanza in quanto rendeva possibile la registrazione di soggetti con un'ampia scala di grigi senza comportare il conseguente "blocco" dei valori alti. L'estensione dell'area di linea retta delle pellicole odierne rende meno serio questo problema, e le stesse emulsioni hanno una maggiore tolleranza per le esposizioni superiori al normale. Pag.221*

Ancora una volta AA ci dice che le attuali pellicole sono molto differenti da quelle di una volta e siccome si ripete con dovizia su questo preciso punto presumo lo fa per farci capire oltre ogni possibilità di dubbio che questo è un fatto importante di cui si deve tenere conto nel corso del nostro lavoro. Dobbiamo rendiamoci conto definitivamente di questo cambiamento e smettere di considerare le pellicole moderne - soprattutto quelle di oggi che sono nel frattempo ulteriormente migliorate - come se fossero ancora di vecchio tipo con una "curva ad S molto pronunciata e piede lungo" mentre per contro (e per fortuna) hanno un piede corto e una curva del tutto rettilinea.

Se con le precedenti pellicole "la riduzione dello sviluppo era di grande importanza in quanto rendeva possibile la registrazione di soggetti con un'ampia scala di grigi senza comportare il conseguente "blocco" dei valori alti" oggi questo problema è praticamente superato (scomparso) in quanto "L'estensione dell'area di linea retta delle pellicole odierne rende meno serio questo problema". Se nel 1980 la qualità delle pellicole di allora "rende meno serio questo problema", oggi nel 2022 con le attuali "buone pellicole" il problema è del tutto superato. Tradotto in parole semplici vuol stare a significare che la "riduzione dello sviluppo" è una pratica che può essere nella maggior parte dei casi totalmente abbandonata. O come di solito dico confinata solo ai casi disperati.

Oltretutto se proprio si deve fare la contrazione questa non va mai fatta riducendo il tempo di sviluppo ma utilizzando bagni di sviluppo adatti e procedure di lavoro mirate: nulla di astruso ovviamente: si interviene sulla diluizione e sulla agitazione. La contrazione ottenuta con la riduzione del tempo di sviluppo danneggia la riproduzione tonale dei toni medi e delle ombre profonde (soprattutto la importante Zona III) e provoca una perdita di sensibilità piuttosto significativa. Se fatta intervenendo nell'altro modo (maggiore diluizione e minore agitazione) non solo non danneggia i toni medi, ma le ombre se ne avvantaggiano di molto, e si può arrivare ad un recupero sostanziale della sensibilità della pellicola tanto da poterla esporre alla sua sensibilità nominale.

--(...) le pellicole ad emulsione sottile sono molto meno controllabili di quelle spesse nel caso in cui si ricorra a variazioni di sviluppo, specie nei casi della sua estensione. Pag.221

Abbiamo appena visto qui sopra che la contrazione ha comunque delle controindicazioni, ed ora apprendiamo che anche la estensione ha dei seri limiti, se non di qualità almeno di efficienza pratica e di possibilità di “movimento” effettivo in avanti. Leggendo più oltre (che qui non riporto) AA ci da una valutazione delle possibilità di estensione delle pellicole di allora. Va considerato che le pellicole di oggi hanno perso buona parte di quelle possibilità.

--(...) le pellicole oggi possono essere considerate in una certa misura “a prova di errore”. Esse tollerano una certa sovraesposizione senza chiusure totali (benché la sottoesposizione sia piuttosto critica), e sono più disposte, nella maggior parte dei casi, a perdonare le negligenze nel procedimento di sviluppo. Mentre queste qualità possono aumentare le probabilità di ottenere un negativo accettabile, riducono purtroppo la possibilità di precisi controlli. Pag.222

Che le pellicole dei suoi tempi e al pari quelle di oggi sono – se confrontate con le antecedenti – a prova di errore può essere assunto come vero solo se ci limitiamo alla “probabilità di ottenere un negativo accettabile”, quindi una stampa di mediocre qualità. Forse anche una stampa di qualità accettabile, ma non molto di più. Se il nostro scopo è di ottenere stampe di eccelsa qualità (ricordo che stiamo all’interno del SZ) il negativo non può essere solo “accettabile”: deve essere un buon negativo se non proprio ottimizzato al massimo. Che le pellicole dei tempi di AA fossero migliori delle precedenti è innegabile, che quelle di oggi sono addirittura migliori è altrettanto innegabile. Come è anche vero però che ad ogni passaggio di qualità diminuiscono le possibilità di intervento in fase di sviluppo. Non è un controsenso, e non è neanche un male, poiché alla fin fine la qualità oggettiva è indubbiamente accresciuta. Dobbiamo solo imparare a gestirle con nuove regole.

--Questo significa che mentre in passato esercitavamo un grande controllo sulla scala dei valori del negativo e potevamo di norma stampare su carta di contrasto normale, ora dobbiamo spesso considerare l’uso di carte con una maggiore o minore gradazione di contrasto come parte integrante della nostra visualizzazione. Pag.222

E qui siamo di nuovo (come in una nota precedente) al vero succo di tutta la questione inerente la realtà oggettiva del SZ, quello di oggi, e della necessità di un suo aggiornamento pratico e funzionale: ma soprattutto concettuale. Se AA dice che “ora dobbiamo spesso considerare l’uso di carte con una maggiore o minore gradazione di contrasto come parte integrante della nostra visualizzazione” - e lo dice in un tempo in cui le carte a contrasto variabile erano di una qualità inaccettabile (in pratica per l’uso amatoriale non c’erano) - questo vuole dire che oggi che le carte a contrasto variabile sono una realtà, e di ottima qualità, che il loro uso non dovrebbero essere considerato “spesso” ma essere sempre uno strumento effettivo di lavoro. Cioè vanno usate. Ho scritto sopra “aggiornamento concettuale” non a caso in quanto AA non ci dice che possono essere usate in caso di bisogno, ma proprio che queste vanno inserite nel nostro modulo “cognitivo” della visualizzazione.

Se non capiamo questa necessità di passaggio ad un fare più aggiornato resteremo sempre legati ad un modello di SZ ormai superato in quanto - e soprattutto – non abbiamo più le stesse pellicole di un tempo. Se ne abbiamo di migliori rischiamo di non sfruttare questa accresciuta

qualità in quanto non ci mettiamo al pari delle loro esigenze di sviluppo, e tecniche di sviluppo. Per chi non lo avesse ancora capito se vogliamo dei risultati ottimizzati non dobbiamo essere noi a scegliere il tipo di bagno di sviluppo ma è la pellicola che – in funzione delle sue caratteristiche – ci “impone” una determinata scelta. Identica cosa per le modalità di sviluppo, altrimenti è come accontentarsi di quello che viene.

Per riassumere il concetto di far entrare le carte a contrasto variabile all'interno del nostro modello di visualizzazione si può semplificare il tutto (spero vivamente di riuscirci) dicendo che se ci sono più carte che possono stampare in modo ottimale, per ovvia conseguenza ci devono essere altrettanti negativi che possono farlo. Se - ma è solo un esempio svincolato da qualsiasi prova pratica – abbiamo carte di diverso valore ISO R che possono dare dei buoni risultati - diciamo da ISO-R 70 a ISO-R 130 - questo vuol dire che possiamo stampare in tranquillità su di esse dei negativi che hanno un DR da 0.70 a 1.30. Quindi perché ostinarsi a fare un negativo preciso con un DR 1.00 (esempio) per stampare al meglio su una carta con un ISO-R di 100 (esempio) quando possiamo con molta più facilità preparare un negativo meno problematico, e più semplice da ottenere, il quale basta che rientri all'interno di una determinata gamma di valori DR, e quindi ISO-R? Il negativo ottimale non deve avere necessariamente un DR preciso, ma basta che questo stia dentro certi limiti.

Il grande vantaggio di questo modo di procedere non solo aggiorna e semplifica il SZ, ma soprattutto lo rende meno vincolato a certe regole e procedure. Ad esempio possiamo in buona parte eliminare del tutto la contrazione e la espansione; eliminare una precisa taratura della sensibilità della pellicola; ma soprattutto ci mette nella possibilità di sviluppare insieme nella stessa tank negativi esposti in situazione di illuminazione - e con un intervallo di brillantezza ben diverso – tutti nello stesso tempo. Se questo comporta una semplificazione e una minor perdita di tempo quando si sviluppano le pellicole piane diventa una panacea in caso di pellicole in rullo. Poter andare in giro con un solo dorso 120 non è un guadagno da poco. Poi le situazioni al limite sono un'altra cosa, ma eliminare la necessità di ricorrere a N+1 e N+2 e allo stesso tempo N-1 e N-2 non mi pare una cosa da poco.

--Eseguendo delle prove, vi sollecito a stabilire i vostri standard per risultati “normali”, valutando i valori di densità del negativo, piuttosto che seguendo il più empirico metodo di cercare di abbinare il negativo a una determinata carta, e di provare a vedere se si riesce a stamparlo bene.
Pag.223

E anche questo punto se lo sono dimenticati in molti. Ancora una volta questa indicazione a leggere bene è molto precisa in quanto mette a confronto, e a giudizio, i due procedimenti possibili per tarare le densità del negativo. Il metodo a “riscontro diretto” cioè come dicono oggi la “Taratura sensitometrica manuale del sistema zonale senza l'ausilio del densitometro” (cioè tarare una determinata densità stampandola su carta e verificarne gli effettivi risultati) in opposizione al metodo di valutare le densità tramite il densitometro. È ovvio che con il densitometro le misure siano più precise, ma in mancanza di questo AA ci dice che è sempre meglio verificare per confronto diretto (con un campione tarato) le densità del negativo su di un visore piuttosto che utilizzare il “confronto diretto” a stampa.

Ha ragione AA? Penso proprio di sì, anche se possono esserci delle eccezioni: io stesso nei miei articoli scritti molti anni addietro ho consigliato come “ripiego” questo metodo di operare (al pari di altri), e devo dire che se non manca di fattibilità per contro ha un fattore di difficoltà non proprio adatto a chi è digiuno di Camera Oscura. Soprattutto richiede molta precisione e costanza. Il mio scopo comunque è stato sempre quello di consigliare un percorso di taratura

fattibile anche in mancanza di strumenti quali il densitometro, o un esposimetro spot come ripiego. Come si suole dire “piuttosto che niente è meglio piuttosto”. Il problema principale allora era la non disponibilità di densitometri nel mercato dell’usato, e soprattutto il costo del nuovo. Tanto per fare un esempio ricordo che il mio primo densitometro a metà degli anni 80 lo pagai lire 1.800.000, e lo Spot Master della Gossen 1.400.000. Non erano molti gli stipendi mensili a quel livello. Oggi che sia gli esposimetri spot che i densitometri si trovano a poche centinaia di euro non credo abbia alcun senso preferirgli metodi alternativi.

Questa potrebbe essere solo una mia supposizione che si scontra con gli intenti di chi caldeggia e insegna la metodologia a “confronto diretto”? Chi avrà ragione? Il fatto che lo stesso AA sconsigli il metodo a “confronto diretto a stampa” al punto da preferirgli la valutazione della densità fatta per semplice visione (ad occhio nudo quindi) è una pietra tombale dirimente la questione.

Ma ogni attore è libero di insegnare (e fare) il metodo che più ritiene opportuno (sarebbe però logico descriverne per contro pregi e difetti) e ci sarebbe poco da ridire se non fosse che si arriva alla pretesa di affermare che la metodologia a “confronto diretto a stampa” è nettamente superiore per precisione e fattibilità al metodo densitometrico. Si potrebbe a questo punto analizzare puntigliosamente i due percorsi, ma non lo ritengo opportuno in quanto un riscontro pratico della fattibilità e precisione del “confronto diretto a stampa” esiste già, ed è a mio giudizio è derimente. Su un forum che si interessa solo di fotografia analogica diversi utenti hanno provato a seguire le indicazioni e le procedure proposte loro dall’“insegnante”, e tutti dopo un certo lasso di tempo (in verità non poco) o hanno lasciato perdere, o sono passati direttamente al metodo “densitometrico” in quanto con il precedente “*non erano riusciti dopo tante prove a trarne alcun risultato utile*”. Credo che ogni commento in merito sia inutile dopo quello che ha scritto uno dei più assidui e attenti sperimentatori del metodo “diretto” (va una lode al suo impegno): “*Per questo trovo il metodo descritto (...) per la taratura sensitometrica senza densitometro ma su carta come il top ma a me non viene proprio bene e vuoi mettere la praticità della linea*”. A questo commento solo una domanda: “se è il top ma a te non viene bene come fai a definirlo il top”?

--*La gamma (in corsivo) ottimale di densità per un negativo che presenti l'intera scala dei grigi, dal Valore I al Valore VII, è pertanto 1,30 meno 0,10 o 0,20. Pag.225*

Anche questa è una buona indicazione “indiretta” da cui si possono trarre delle importanti conclusioni. La gamma ottimale “*per un negativo che presenti l'intera scala dei grigi*” è Dlog 1.20 oppure 1.10 - valori che si ottengono sottraendo 0.10 o 0.20” al valore massimo di 1.30. E su questo non c’è discussione. Quello che invece è molto importante far notare è che lo stesso AA mette in ipotesi che il valore di soglia possa essere “addirittura” 0.20, e lo fa non adducendo motivi specifici, ma per quanto si legge lo prevede come prassi normale. E allora come mai tutti continuano a considerare come regola imprescindibile un valore di soglia di 0.10? Ma se già ai suoi tempi con pellicole molto meno performanti di quelle di oggi si poteva adottare lo 0.20 perché non lo si fa oggi che con le pellicole attuali abbiamo una riserva di sensibilità enormemente maggiore? A scanso di equivoci spiego: il motivo è che con le pellicole attuali (quelle buone) disponiamo di un tratto rettilineo molto lungo e di corretta registrazione fino oltre Zona XII.

--Sul negativo e sulla stampa, tuttavia, esistono valori più elevati dell'VIII, e soprattutto con le attuali pellicole che presentano un lungo tratto rettilineo della curva caratteristica, possiamo avere una separazione sul negativo fino al Valore XII o superiore. Pag.225

Punto già più volte preso in considerazione, ma se AA sente il bisogno di ripeterlo più volte lo ritengo un chiaro segno della sua importanza.

--In pratica non sempre è fattibile l'estensione o la contrazione della scala del negativo fino a raggiungere esattamente la gamma di densità desiderata, specie se si usano pellicole in rullo o per soggetti molto piatti o contrastati. Per questo motivo nelle nostre valutazioni per determinare il controllo del contrasto includiamo anche l'uso di diverse gradazioni di carta, e dobbiamo tenerne conto mentre stiamo visualizzando l'immagine. Pag.225

Qui il ragionamento da farsi (il mio ovviamente) potrebbe sembrare un poco "contorto" ma con un minimo di capacità di ragionamento ci si può arrivare a capirlo. Se l'azione correttiva della estensione e della contrazione non arriva a produrre buoni risultati in quanto non può spingersi oltre certi valori (diciamo per esempio N+ 2 e N-2 già ampiamente discussi) si può però ottenere un risultato ben definito e ottimale "se includiamo anche l'uso di diverse gradazioni di carta". A questo punto devo necessariamente pormi una domanda: perché non si inverte la situazione? Perché non utilizzare "l'uso di diverse gradazioni di carta" per ottenere "l'iniziale parametro correttivo" di estensione e contrazione, e solo nei casi di interventi più spinti (diciamo per esempio per maggiori di N+ 2 e N-2) fare ricorso a modifiche dello sviluppo?

C'è poi una altra questione da mettere in campo: AA ci dice più volte che sia l'estensione che la contrazione comunque fatta con modifiche dello sviluppo (soprattutto con variazioni del tempo) creano degli squilibri all'interno della scala tonale (ma non solo) che possiamo nei casi più spinti essere definiti come dei veri e propri danni. Però quando parla di inserire nella visualizzazione e nella effettiva regolazione del contrasto le diverse gradazioni di carta non dice mai né di possibili "danni" né di squilibri tonali. Non ve ne siete accorti? Non credete che questo sia un punto importante?

Questo fatto è una chiara indicazione che si può - e nel mio lavoro lo faccio da decenni - eliminare del tutto la vecchia pratica della espansione e della contrazione a "modifica dello sviluppo" e sostituirla in toto con "l'uso di diverse gradazioni di carta" quanto meno per i classici valori base di riferimento di N+ 2 e N-2. Per valori più spinti resta sempre la possibilità di abbinare le due tecniche...la nuova e la vecchia...se proprio uno vuole.

Giunto a questo punto mi chiedo per quale motivo AA non sia arrivato alla stessa conclusione, e non potendo dare una risposta chiara mi arrischio ad una considerazione: in primo luogo da quanto si legge dai suoi testi lui è un tradizionalista convinto (che non è necessariamente un difetto) e prima di cambiare i suoi concetti di impiego - e non c'è da dimenticare la manualità - evidentemente ci pensa due volte. Credo proprio che eliminare dal suo abituale percorso di lavoro la classica espansione e contrazione (non dimentichiamo che questi due "concetti" sono la base stessa di tutta la parte "tecnica" del SZ) sarebbe stato per lui un salto troppo destabilizzante. Il secondo motivo - forse ancora più importante - è che non tutte le carte a gradazione fissa della sua epoca avevano una buona separazione del contrasto effettivo (e non c'erano le mezze gradazioni) e soprattutto non esistevano le ottime carte a contrasto variabile di oggi.

--Per ottenere un effettivo N+1 con le normali pellicole, è necessario (...) un aumento del 50% o superiore per l'estensione di una zona. Uno degli elementi che limitano l'estensione al di là di questo punto è che incrementando ulteriormente lo sviluppo la densità dei valori bassi comincia ad aumentare a sua volta, innalzando in questo modo l'intera curva caratteristica. Pag.229

E questo effetto con le attuali pellicole è ancora accresciuto (con le Tgrain potrebbe bastare un 30% in più per innescarlo) in virtù anche di un piede meno pronunciato. Se tutte le esposizioni importanti cadono sul tratto rettilineo, dove è bene ricordare che la tendenza è paritaria fra esposizione e annerimento (se cresce una in pari proporzione cresce anche l'altra) questo diventa un fatto del tutto naturale, anche se per motivi di allungamento del tempo di sviluppo c'è sempre una forte tendenza ad un incremento maggiore del contrasto dei toni più alti e delle alte luci. Detta in maniera più semplice: se prima l'incremento di annerimento avveniva dai toni medi ai toni di massima luce, ora coinvolge anche la parte bassa dei toni medi, ed anche le ombre. In sostanza c'è meno differenza.

Possiamo prefigurarci l'azione in questo modo: con le vecchie pellicole all'aumentare del tempo di sviluppo la curva caratteristica si impennava verso l'alto facendo fulcro sui valori di densità più bassi (diciamo Zona I) che rimanevano tali e quali. Con le pellicole attuali all'aumentare del tempo di sviluppo la curva ha sempre la tendenza ad impennarsi verso l'alto ma in misura più contenuta; ma allo stesso tempo il piede che faceva da fulcro tende anche lui stesso ad innalzarsi verso l'alto.

--A N-2 e oltre, la perdita di contrasto locale nei valori di bassa densità diventa spesso un problema, e sarebbe preferibile uno sviluppo che determini un effetto di compensazione. Pag.229

Ancora una volta troviamo il suono di una campana a morto per la contrazione classica con una perdita significativa di qualità già a N-2. Ma questa volta per contro ci possiamo giovare anche di una indicazione supplementare: *"sarebbe preferibile uno sviluppo che determini un effetto di compensazione"*. Non è un suggerimento di poco conto in quanto delimita pesantemente le effettive possibilità di impiego della contrazione (direi della tanto osannata - da alcuni - qualità ottenibile) ma primariamente, e forse per la prima volta in tutto il libro, si pone in modo piuttosto significativo l'accento sulla possibilità di utilizzare un bagno di sviluppo specifico, e mirato, in funzione dei risultati che si vogliono ottenere. In realtà gli accenti sono due in quanto c'è la formulazione del bagno specifica in abbinamento alla tecnica. Chiarisco: un bagno può essere compensatore in funzione della sua formulazione, ma tale azione può o meno essere accentuata in virtù della tecnica stessa con cui lo si utilizza.

Conclusioni

Rileggendo questo piacevole libro con occhi diversi, e soprattutto con una predisposizione accresciuta derivata da tanti anni di lavoro in CO, e altrettanto tempo dedicato allo studio e applicazione pratica del SZ, mi sono reso conto della gran mole di informazioni utili - direi quasi

vincolanti – che questo vecchio testo contiene, e che ad una prima lettura anche se tutt’altro che superficiale, non si erano appalesati così importanti. Il lettore attento potrà notare che ho preso in considerazione solo una minima parte di quanto scritto da AA, le cui parole ho riportato fedelmente – salvo errori– in corsivo, e ho fatto questo per il motivo che già adducevo all’inizio: cioè focalizzare l’attenzione su quelle specifiche parti del testo che *sembrano* non essere mai state lette da nessuno, o quanto meno mai prese in considerazione come effettiva possibilità di lavoro. Comunque sia non “ancora” codificate come nuova procedura standard del SZ stesso.

AA, indipendentemente dalle parti da me scelte e riportate, ripete con una certa frequenza quello che potremmo ritenere il concetto base del SZ - e che ne è anche il motivo della sua straordinaria longevità - e cioè la sua adattabilità alle diverse situazioni in essere: cioè se cambiano le pellicole, se queste hanno caratteristiche differenti, non si può fare a meno di “trattarle” in maniera diversa sia in fase di esposizione che in quella ben più importante di sviluppo. E non va nemmeno dimenticata la fase di visualizzazione dove questi cambiamenti devono entrare nel computo della visione finale.

Al di là di quanto sopra detto ci sono una serie di cose di cui non riesco a darvi una spiegazione, è primariamente c’è il fatto che tante considerazioni fatte da AA sulla necessità di adeguamento ai prodotti che si usano non abbiano fatto “ancora” presa. Posso dividere questo fatto in due momenti. Nel primo di questi considero quei fotografi che come me hanno iniziato ad interessarsi in modo concreto al SZ dopo la pubblicazione de Il Negativo. Probabilmente c’è stato chi ha iniziato anche prima, e sicuramente non sono stato l’ultimo a farlo dopo. Mi chiedo per quale motivo tutte quelle modifiche che con i miei studi ho apportato al SZ non sono state postulate, provate e percorse anche da altri. Le “modifiche” che io intendo sono in parte quelle qui sopra “accennate” da AA e che indipendentemente o meno ho molto ampliato e reso funzionali nel mio lavoro e nei miei scritti. Se ho impiegato “quattro decenni” di duro lavoro e impegno a tirare fuori uno studio e un lavoro funzionale e organico (se avessi letto meglio AA ce ne avrei messi di meno) sta a significare che se da una parte sono un “abile tecnico” dall’altro si evidenzia che non sono certo un genio. Se lo fossi stato l’avrei capito prima. Quello che mi sembra strano e che traccia di altri “lavori” e “intuizioni” in questo senso proprio non ce ne sono, e non ce ne sono mai state se non degli sporadici accenni che si contano in unità, non certo a decine. Posso capire libri e riviste, ma con il web la cosa appare alquanto strana. Lo stanno facendo tutti in segreto?

Il secondo momento che considero è quello attuale, cioè di chi da pochi anni ha iniziato a dedicarsi al SZ: e qui la cosa si fa ancora più strana. Chi ha incominciato a fare come me il SZ negli anni 80 una mancanza di adeguamento alle nuove pellicole (semplifico) può essere motivata da pigrizia, da abitudine, dalla presenza di una propria e collaudata catena di lavoro che non si vuole mettere in discussione. Ma chi ha incominciato in anni recenti (si fa per dire) quando già questo cambiamento era avvenuto per quale motivo non ha adattato (come consiglia AA) il suo modo di intendere il SZ in funzione dei materiali utilizzati? Non è strano che tutte le procedure più vecchie e superate del SZ (valore di soglia a 0.10; N+ e N- a riduzione del tempo di sviluppo; non considerare la effettiva latitudine di posa della pellicola; taratura del negativo su una carta di specifico valore ISO-R) siano tutte prese in piena considerazione, mentre quelle da AA indicate come possibile adattamento e aggiornamento siano cadute TUTTE nel vuoto? Potrei capire una metà e metà, ma di questa seconda metà non se ne vede traccia alcuna.

C’è un motivo plausibile per questo? Cerco di dare una risposta basandomi sulle mie nozioni. Quando ho iniziato a fare il SZ era apparso un solo articolo su questo argomento sulle “riviste”

italiane, e il libro di AA fu in assoluto il primo. C'erano dei libri in lingua inglese, ma di non facile reperibilità, e non reclamizzati sulle riviste italiane, e quindi di difficile accesso. Anche quella che è in effetti è stata la rivista che ha più dato impulso al SZ – Darkroom Techniques – vide la luce nel 1978, e non si dedicò a questo argomento sin da subito. Questo per dire che in quegli anni non c'era proprio la conoscenza materiale a supportare un buon SZ, e oltretutto questo contraddiceva sostanzialmente la letteratura corrente in quegli anni. Non voglio dire che il SZ era osteggiato, ma non ci manca molto. Tanto per fare un esempio lo stesso Feininger (un grande divulgatore molto di moda allora con i suoi numerosi libri propagati ovunque) nel suo libro *Luce e Illuminazione nella Fotografia* scrive: *“Ometto deliberatamente da questo libro una trattazione del cosiddetto “sistema Zonale” per la determinazione della esposizione perché, a mio avviso, esso rappresenta una complicazione inutile (...) ed è più una sorta di rituale che un procedimento tecnico pratico.”* E vi risparmio il resto dove non va giù certamente in forma più leggera: ed era forse l'autore tecnico maggior mente letto in quegli anni.

Con uno strato di partenza come questo non era facile accettare le nuove regole introdotte dal SZ che in un solo salto sovvertivano tutte le precedenti regole e i fondamenti allora in essere di un modo di fotografare statico da decenni e fondato su regole ormai più che obsolete.

Quello che ancora una volta mi chiedo è il perché questo andazzo sia presente ancora oggi dopo che il SZ è entrato nella pratica comune e ci sono decine di libri e migliaia di articoli sul web. La risposta a questo punto è scontata in quanto nulla di quanto è stato scritto dopo “Il Negativo” entra nelle sue tematiche, e sostanzialmente ci si limita a ripetere le stesse vecchie impostazioni. Quello che è ancora più assurdo è che quanto pubblicato dopo di Il Negativo è meno aggiornato – direi indietro di trent'anni – rispetto a questo, in quanto nessuno assorbe e rilancia (figuriamoci estendere ed aggiornare) le ipotesi di lavoro e di adattamento suggerite dallo stesso AA.

Ma se manca questo aggiornamento in letteratura perché i fruitori del SZ, e i lettori di Il Negativo, non hanno recepito e non recepiscono ancora quanto di innovativo AA mette sul piatto? E qui c'è solo una risposta possibile: il libro non viene letto con attenzione, e la gran massa (si fa per dire) di chi fa il SZ neanche lo ha letto, e preferisce al suo studio le solite 4 regolette che girano sulle numerosissime - e tutte uguali - pagine web. Il SZ è un'altra cosa, e richiede molto più impegno.

Forse il lettore potrà “contestare” che ho preso come riferimento solo alcune parti specifiche dello scritto di AA tralasciandone molte altre: è vero, ma questo era sin da subito il mio preciso scopo. La mia non voleva essere una analisi “critica” del SZ preso nella sua interezza, ma più semplicemente mettere l'accento su quelle parti che – a mio avviso – pur oggi essenziali non vengono prese in considerazione. Nel fare questo ho molto selezionato i brani riportati e probabilmente qualche volta ho tralasciato parti importanti della nota stessa. Non potevo trascrivere tutto, e soprattutto la mia intenzione era (ed è ancora) quella di dare una visione generale del problema. Vi invito a concentrarvi sull'essenza del discorso non sul particolare di ogni singola frase. Il solito discorso del dito e della luna.

Rileggendo Adams Parte Seconda

Nello scrivere la prima parte di questo articolo – in realtà in fase di correzione dello stesso – mi sono reso conto di una probabile causa, o concausa, di quello che è l'argomento stesso trattato, e cioè (semplifico al massimo) la mancata modernizzazione del Sistema Zonale nonostante le indicazioni di Ansel Adams stesso sulla necessità di farlo. In pratica sono passati quaranta anni e nulla si è mosso. Se prendiamo questo fatto come un dato acclarato ci sarebbe da chiedersi il perché questo è avvenuto, o meglio perché non è avvenuto.

Nel mio lavoro sulla Fotografia mi sono sempre reputato un tecnico – quindi mi dedico quasi esclusivamente a scrivere di questioni tecniche – pur tuttavia a volte è impossibile sfuggire alla necessità di esprimere dei concetti esterni alla tecnica stessa che possono coinvolgere il nostro o l'altrui modo di comportarsi (sempre “fotografico”) o fare apprezzamenti su come un certo problema viene da ogni singolo attore preso in considerazione. Posso fare un esempio che mi si è palesato preparando lo scritto precedente. Potrebbe sembrare una fesseria, ma quando AA ci dice che dobbiamo prendere in considerazione il possibile utilizzo di diverse gradazioni di carta, e tenerne conto già al momento della visualizzazione (in pratica pochi secondi dopo aver montato la macchina sul cavalletto) questa “procedura nuova” in effetti è una rivoluzione concettuale molto importante che pur non essendo espressamente “tecnica” coinvolge tutto il nostro lavoro: sia quello tecnico che quello emotivo (le scelte) di preparazione della immagine finale.

Un primo consiglio che mi sento di dare – e ritengo che sia un punto molto difficile da superare emotivamente – è quello di riuscire ad essere capaci di basare le proprie scelte esclusivamente su considerazioni razionali. La Fotografia è un procedimento piuttosto complesso ed ha una forte necessità di basarsi su scelte emotive (alcuni sostengono che sia addirittura un'arte) che però per sortire l'effetto desiderato – quella specifica immagine in stampa - devono appoggiare necessariamente su altrettante scelte razionali. Non possiamo dimenticare che la Fotografia è un procedimento sostanzialmente fondato su scelte tecniche (tecniche e non tecnologiche) e il loro preciso controllo richiede – anche in questo caso – di basare le nostre scelte su aspetti prettamente razionali. Specifico: puoi anche avere in mente di fare un'immagine del *piffero* ma se vuoi ottenere “quella” immagine del *piffero* devi pur scegliere “tempo e diaframma” giusti. Viva la semplicità espositiva.

Un aspetto piuttosto importante è quello di determinare e definire il concetto di qualità oggettiva, altrimenti qualsiasi discorso cade nel semplice “*mi piace o non mi piace*”. Il concetto di qualità è come sempre piuttosto ostico da affrontare (per lo meno lo è per me) e nella mia produzione di immagini l'ho superato adottando al suo posto quello di *qualità oggettiva*, nel senso di pretendere un certo ammontare di caratteristiche specifiche senza le quali non do il benessere a quella immagine. È una mia qualità oggettiva. I parametri tecnici su cui faccio perno e affinamento sono: perfetta inquadratura, precisa messa a fuoco (e questo non vuol dire che non utilizzi lo sfuocato o il fuoco selettivo), controllo della profondità di campo, precisa esposizione, pieno affidamento alla visualizzazione, e giusto risalto ai valori tonali del soggetto. Poiché il mio genere di elezione è il paesaggio (dove la natura incontra l'arte...dicono) è per me una scelta ovvia che potrebbe essere differente se facessi il reportage, il ritratto o la street (vade retro).

Poi ci sono tutta una serie di parametri “emotivi” che non sono mai riuscito ad identificare, né tanto meno a quantificare, per cui mi riesce molto difficile spiegare il motivo per il quale scelgo un certo soggetto, e tanto più il modo specifico in cui tento di rappresentarlo in stampa con delle precise caratteristiche di inquadratura, tono, scala tonale e quanto altro. In fin dei conti posso dire che guardando le mie stampe non so dire il motivo per cui le ho fatte, e perché le ho volute fare in quel modo. Ho sempre la remota convinzione che siano i soggetti che mi scelgono e non viceversa.

Non sono sicuro che il discorso di “qualità oggettiva” abbia un senso compiuto (per me lo ha) ed è stato un processo di acquisizione che mi si è palesato gradualmente in quel periodo di anni in cui mi sono trovato frequentemente in giuria su concorsi fotografici, sia a livello locale che a livello nazionale. Il fatto che alcuni non siano confinati in una precisa area fotografica (comune o regione) ha il grande vantaggio di poter ampliare la propria visione al di fuori di precise correnti locali, o mode specifiche del momento, che sono purtroppo sempre presenti. In fin dei conti bisogna pur capire: chi partecipa ad un concorso lo fa allo scopo di vincerlo e “spesso” lo si vince presentando opere che siano conformi al “pensiero” della giuria.

La selezione delle opere è sempre un percorso piuttosto lungo e il tempo dedicato alla valutazione di ogni singola foto è necessariamente ridotto: se ci sono 200 opere e ad ognuna si dedica un minuto sono più di 3 ore. Comunque sia una volta fatta la dovuta scrematura restano sul tavolo (letteralmente) alcune decine di opere: sono quelle “ammesse” fra le quali vanno scelte quelle da premiare e segnalare. E qui i tempi si allungano in quanto ogni “giudice” ha un proprio parere e delle preferenze, e pertanto c’è di solito un lungo dibattito fra pregi e difetti di ogni opera, e quelle che eccellono in pregi saranno le vincitrici. Ho raccontato tutto questo per inserire uno specifico discorso che potremmo chiamare l’“oggettività del giudizio”. Quasi sempre quando si è alle ultime fasi della scelta la discussione si fa molto accesa, e spesso c’è chi non rinuncia alla sua decisione di premiare quella foto, come c’è chi non rinuncia ad escluderla dal premio. Una delle cose che si sente spesso dire quando si chiede il perché di certi arroccamenti è “a me quella foto piace molto” o in opposto “non piace affatto”.

E il punto da derimere è proprio questo. Quella foto deve essere premiata perché piace a quel giudice (o il contrario) o perché ha tutte le caratteristiche per essere premiata? Un giudice deve esprimere un giudizio in funzione delle sue “personali” preferenze, o facendo perno su tutti quei parametri (potremmo dire la legge) che identifica un’opera di qualità?

Come sopra dicevo il concetto di qualità non è facile da focalizzare e cerco di spiegarmi con un esempio pratico. Anni addietro andavano molto di moda le foto in ultra-contrasto, quelle con uno spiccato indirizzo grafico, e con i toni composti dal solo bianco e il solo nero. Per quantificare meglio pensiamo a molti lavori di Mario Giacomelli. Ve la immaginate le immagini dei “pretini” che giocano al girotondo nel cortile del seminario dove al posto del bianco e del nero ci fosse un bianco grigiastro e un nero composto da un grigio scuro? Non sarebbe la stessa immagine, e non avrebbe la stessa valenza, e oltretutto forse lo stesso Giacomelli non l’avrebbe fatta. Lui era un tipografo e sapeva usare le pellicole fotomeccaniche che gli davano bianchi e neri puri. Quelle immagini hanno solo due toni, e pur tuttavia possono essere definite come di eccellente qualità in quanto quel forte contrasto è funzionale all’immagine. Quelle immagini hanno una “qualità oggettiva” funzionale, e oltretutto innegabile. Poi possono piacere o meno, ma questo è un altro discorso.

Quanto sopra scritto ha lo scopo di introdurre un consiglio che voglio darvi: voi dovete essere i giudici più intransigenti sul vostro lavoro. Non lasciate che siano altri a giudicare se le vostre immagini hanno quelle caratteristiche che le fanno essere delle ottime stampe. Quando le farete vedere, o le esporrete in una mostra, quel giudizio dovete già averlo dato molto prima voi. Non è una cosa sempre facile in quanto il concetto che *“Ogne scarrafone è bbello a mamma soja”* è sempre in agguato. Ma siete voi gli autori di quelle immagini ed è per questo un vostro diritto – ma anche un dovere – prendere queste decisioni. E il vostro giudizio sulle vostre foto deve essere oggettivo e imparziale come quello di un vero “giudice” in una giuria fotografica.

Questo non è uno scritto su come valutare e scegliere le proprie immagini, quindi non ho consigli validi da darvi, pur tuttavia poiché siamo all’interno di un discorso sul SZ vi invito a dividere il momento della scelta in due fasi (spero si possa dire così) la parte estetica e la parte tecnica. Se è difficile farlo sulla parte estetica, proprio per il motivo che siamo nel SZ non deve assolutamente esserlo sul versante tecnico. Su questo punto non potete accampare scuse. Le vostre immagini devono essere tecnicamente perfette, quanto meno a soddisfare il vostro concetto di perfezione tecnica.

Considerazioni sul sistema Zonale

Il SZ si fonda principalmente su due aspetti che potremmo identificare con la “visualizzazione” che è la parte più creativa, cioè immaginare come quel soggetto scelto apparirà nella stampa finale, e tutto il restante aspetto tecnico, cioè tutte quelle procedure da applicare affinché tutto quanto immaginato e postulato si concretizzi realmente sulla immagine finale. Questi due aspetti sono intimamente legati, e non separabili, anche se apparentemente svolgono due funzioni diverse abbastanza dissimili fra loro.

Uno dei problemi del SZ che in pochi hanno presente è la sua “unicità” intesa proprio come essere un corpo unico: pur se è vero che esso è composto da più “parti” queste vanno sempre considerate come un corpo unico poiché in effetti lo sono, se non altro per la molteplicità delle loro interazioni. Quello che non dobbiamo fare è parcellizzare il SZ in tanti aspetti e passaggi separati, anzi dobbiamo fare il percorso contrario e coordinare in un discorso unico tutti i suoi aspetti. Sono eccessivamente criptico? Provate a pensare a questo: tutti i punti che abbiamo toccato nella prima parte (per punti intendo le indicazioni di AA riportate in *corsivo*) sono intimamente correlati, e se in uno di questi avviene un cambiamento il risultato si riverbera in automatico su tutti gli altri. Sono una venticinquina di punti, e sono cosciente che alcuni sono dei doppi, pur tuttavia ad una lettura più attenta del “Negativo” ne avremmo potuti trovare tantissimi di più.

Ogni aspetto del SZ che noi volenti o nolenti (preferisco volenti) possiamo influenzare con le nostre specifiche scelte ha un riverbero su tutti gli altri parametri, tanto che una volta superato lo stadio iniziale dell’apprendimento (formula quanto mai vaga ed imprecisa) le parti si devono fondere in una concezione unica, tanto ad arrivare ad un punto in cui non è più lo strumento meccanico (esposimetro o tempo di sviluppo che sia) che detta la scelta più opportuna quanto

la summa di tutte le considerazioni che riusciamo ad organizzare contemporaneamente nella nostra mente. Deve diventare una questione di testa e non di mano.

Forse può sembrare una fesseria, e provo a rimediare con un semplice esempio. AA ci dice che davanti al soggetto noi possiamo decidere autonomamente dove fare il piazzamento base della Zona III (quindi è ovvio che non c'è una regola assoluta che ci dice che la Zona III deve essere piazzata proprio come Zona III), e se necessario questo piazzamento può essere spostato in avanti in Zona IV, o addirittura in Zona V. Questo non va fatto a caso, ma dipende dal campo di luminanza del soggetto (CLS), che se troppo esteso lo renderebbe impossibile in quanto le alte luci cadrebbero troppo in alto. Ma dipende anche dalla latitudine di posa della pellicola in uso che se è "moderna e di buona marca" (e di adeguata sensibilità) lo potrebbe rendere possibile anche in caso di CLS molto esteso. Sì, va bene, ma queste quattro carabattole (diciamo interazioni) le possiamo anche tenere a mente. Bene, concordo, andiamo avanti.

Contemporaneamente sarebbe anche utile fare altre cose: considerare la sensibilità spettrale di quella determinata pellicola anche se solo in funzione della temperatura colore della luce che illumina il nostro soggetto; tenere conto della precisione e della efficienza di ogni nostro otturatore; dei diaframmi; del fattore K di ogni esposimetro; del flare di fondo; dell'invecchiamento della pellicola; del valore di soglia adottato per il calcolo della sensibilità; della influenza del bagno di sviluppo; delle variazioni indotte dai Numeri N. Proprio sicuri di riuscire a controllarli tutti? Farlo bene e allo stesso "istante"?

I parametri "importanti" da tenere a mente, e da inserire nel computo del nostro lavoro, come si può vedere sono molti (e questi non sono i soli) tanto da poter dire che è impossibile farlo in una normale ripresa mantenendo una sostanziale efficienza. Quindi possiamo giungere a supporre che poiché il valore di ogni parametro potrebbe avere la stessa efficienza degli altri (quanto sposta l'efficienza di un otturatore o la sua qualità costruttiva?) è potenzialmente inutile tenerne maniacalmente sotto stretta osservazione solo alcuni e poi tralasciare tutti gli altri. Se non si può controllare tutto "forse" non è poi così importante controllarne solo alcuni.

Come esempio faccio un riferimento ad un aspetto che molto spesso includo nei miei scritti in quanto è molto conosciuto, ed altrettanto considerato importante da molti fotografi. È il test per trovare la Personale Sensibilità della Pellicola. Sostanzialmente non serve a nulla farlo: cioè serve per imparare a fare quel test; serve se ci si trova davanti una pellicola sconosciuta o anomala; serve come verifica "tecnica" del valore di soglia in caso di pellicole troppo invecchiate o male conservate; ma nell'esercizio pratico della fotografia "amatoriale" non serve a nulla. È un test che da un risultato da laboratorio che non sarà "mai" impiegabile sul campo con pari efficienza. Poi c'è un secondo aspetto ancora più importante: se sono decenni che la sensibilità effettiva si attesta ad un valore che è circa la metà di quello indicato dai fabbricanti, tanto vale prendere questo dato come un fatto acquisito da perfezionare poi con le riprese sul campo durante il nostro lavoro effettivo. È qui che si tara la pellicola (sempre) non con i test.

NOTA. Ovviamente ci sono delle eccezioni. Leggo che la Fomapan 200 deve essere esposta a circa a 50 oppure 80 ISO e che la Ferrania P30 data per 80 ISO non supera i 30. Quindi quanto detto sopra di attestarsi a metà della sensibilità del fabbricante non è sempre valida? ha questa grave lacuna? Benché bisogna sempre supporre che qualsiasi regola possa avere delle eccezioni in questo caso non è così. Quel genere di pellicole (ad essere buoni di seconda scelta - difetti di stesa a parte) non dovrebbero essere utilizzate. Non vi sembra illogico acquistare macchine ed obiettivi che costano centinaia o migliaia di euro e poi sputtanare questa "qualità"

utilizzando quel genere di materiale sensibile scadente con l'unico scopo di risparmiare pochi euro?

Vedo sempre più spesso una certa frenesia nel fare test di ogni tipo come se questo atto fosse la risoluzione di tutti i problemi. Un test serve per darci una idea di *minima* su quanto succede, e quei risultati ottenuti possono solo fare da *minima* traccia per sviluppare un lavoro successivo di massimo affinamento. Un test preso in sé stesso non dice poi molto ed è altrettanto poco utile. Come al solito mi spiego con un esempio pratico. Ammettiamo di aver fatto un bel test con cinque pellicole piane e di volerne tracciare ora la "sua" famiglia di curve. Ammettiamo ugualmente di aver avuto molta fortuna e di aver imboccato di preciso tutti i tempi per ottenere N-2, N-1, N, N+1 e N+2. Ora osservando i rispettivi negativi, e le letture densitometriche di tutti i gradini, nonché la rappresentazione grafica delle curve, sapreste dire quali numeri N sono effettivamente possibili? quelli che non lo sono, e quelli che danneggiano la scala tonale? Sono sicuro di no – o quanto meno è un bel no per molti attori – e quindi c'è da chiedersi a cosa vi sia servito fare il test.

Qui le questioni sono due: o AA ha scritto un sacco di cazzate sulla difficoltà di ottenere certi valori di compressione e di espansione con il relativo rischio di danneggiamento della qualità della immagine, oppure cosa più probabile il test sulla famiglia di curve non vi è servito a quasi nulla. I test vanno fatti all'inizio per capire il meccanismo di funzionamento di alcune procedure, o la quantificazione di alcuni scostamenti, ma salvo casi del tutto eccezionali non si possono prendere questi dati e riverberarli pari pari nel lavoro in ripresa. Attenzione – non ho detto che i test non servono, ma che sono praticamente inutili se non si è capaci di interpretarne correttamente i dati, e poi di saperne verificare l'efficienza sul lato pratico della risposta.

Perché invece di perdere tanto tempo ad imbastire dei test che probabilmente non vi servono non prendete in mano il libro di AA e cercate di recepire un poco meglio quello che intende farvi capire con le sue parole? Perché non prendete in seria considerazione i suoi tanti suggerimenti?

A questo punto si potrebbe anche mettere in campo un'altra considerazione non proprio di secondaria importanza: ma se le indicazioni di AA di cui ci stiamo interessando sono state proprio scritte da AA, è scontato che come minimo abbiano una quarantina di anni. Possibile che dal 1980 ad oggi non sia cambiato nulla, e non ci siano stati nuovi spunti? Noi dovremmo anche essere partecipanti attivi verso il SZ, e qualche cosa potrebbe venire in mente anche a noi. Non possiamo sempre aspettare che altri (chi poi?) ci scodellino delle soluzioni pronte all'uso. Il SZ – e lo dice AA – è un sistema di lavoro completamente "aperto" dove chiunque può apportare delle modifiche (personali o proprio di "struttura") se questo serve a migliorarlo o renderlo più adatto ai nuovi prodotti o esigenze. Direi che più che "può" – deve essere aggiornato.

Ad esempio un punto molto interessante da indagare potrebbe essere (e vi assicuro che lo è) la "qualità" del bagno di sviluppo in funzione del formato utilizzato. È questa solo una indicazione di massima che può essere poi estesa alle procedure di sviluppo, alla pellicola scelta, ed altro in funzione del formato della stampa. Ma restiamo sul semplice. Chiediamoci: tutti i bagni di sviluppo vanno bene per tutti i formati di negativo? Ci sono diversi libri che spiegano come fare il SZ con tutti i formati (*A Zone System for all Formats* – Saltzer) e altri che ci illustrano come

farlo con il solo 35 mm (*The Zone System for 35 mm Photograspers* - Graves) ma non ce ne è nessuno che prenda in considerazione alcune delle differenze oggettive e qualitative (è ovvio che la base debba essere la qualità oggettiva) che ci sono in funzione del formato scelto. Un titolo del tipo “*Come fare il SZ in funzione del formato*” non esiste. Si è vero che ci possono essere dei libri, o degli articoli, che contemplino il SZ fatto sia con il rullo o con le piane, e ne descrivono le differenze ovviamente, ma sono solo istruzioni procedurali poiché è ovvio che la manualità di trattamento è diversa, ma nessuno entra nel vivo (direi non lo considera proprio) di quello che invece dovrebbe essere un punto derimente: come i materiali e le procedure influenzano la qualità in funzione del formato utilizzato. O qualche cosa del genere.

AA nel suo libro non fa alcun riferimento a questa problematica, ed al lettore si palesa la situazione che non ci siano differenze pratiche ed oggettive fra i vari formati di ripresa. Questa è una ulteriore conferma su quanto ho più volte affermato, cioè che per AA il problema sono le quantità di annerimento (quantità densitometriche) e non la qualità di questi annerimenti in funzione di una ottimizzazione della stampa. A lui interessa quanto è “nero” il nero, e non quale è la qualità di quel nero. O di qualsiasi altro tono di grigio. E questo è un grosso limite che è stato imposto al SZ. Per capire meglio questo problema in modo molto semplice possiamo rifarci ad una considerazione: se devo fare una stampa 30x40 cm tutti i formati di negativo sono adatti? e altrettanto lo sono tutti i bagni di sviluppo in funzione della stessa pellicola?

Posto in questo modo il quesito ha una sua innegabile valenza che amplifica la sua portata se a monte ci poniamo la stessa domanda anche al momento della scelta del formato del negativo da utilizzare, e di conseguenza di quale fotocamera. Ma come al solito restiamo sul semplice e cerchiamo di capire (ovviamente secondo il nostro concetto di qualità) se “tutti” i formati di negativo sono adatti, e altrettanto lo sono tutti i bagni di sviluppo”. Vediamo alcuni numeri. Per fare un 30x40, pur ammettendo di stampare tutto il fotogramma, per i vari formati abbiamo questi fattori (approssimativi) di ingrandimento: per il 24x36 sono 12,5 ingrandimenti; per il 6x6 sono 7 ingrandimenti; per il 6x7 circa 5,5 ingrandimenti (il 6x7 formato Linhof) e per il 4x5” siamo sui 3,1 ingrandimenti. 12,5 per il 24x36 e 3,1 per il 4x5” non possono essere la stessa cosa, né produrre lo stesso risultato pratico.

Io non voglio entrare nel merito di quale debba essere la scelta da farsi, ed è ovvio che ogni attore debba scegliere da sé il proprio formato, ma mi limito ad osservare che ci sono delle differenze troppo importanti per poterci passare sopra, e soprattutto per non prenderle seriamente in considerazione.

Poiché dai tempi remoti mi sono “avanzate” delle macchine in formato 24x36 ogni tanto provo ad utilizzarle in quanto come tutti ho incominciato con questo formato e non ne nego né il fascino, né la praticità di utilizzo. Ora, per la “mia” fotografia, benché le usi come dei piccoli banchi ottici (oppure delle medio formato) quindi su robusto cavalletto; esposimetro esterno spot; controllo della esposizione da SZ, pur tuttavia non riesco a farmi piacere in nessun modo le stampe 30x40 che ne ottengo. Sicuramente ne faccio poche, ma inesorabilmente le butto. Considerato che di solito uso ottiche Contax non darei la colpa all’attrezzatura, ma piuttosto alla incapacità di questa a soddisfare le mie esigenze di qualità oggettiva.

Il mio formato di elezione è il 6x7 al quale da un po di tempo ho affiancato il 6x6 in quanto ho subito il fascino del formato quadrato (faccio presente che quando si parla di ottiche e macchine ne faccio esclusivamente una questione di misura, e non di marca) e poiché il 6x6 lo stampo in formato 30x30 il numero effettivo di ingrandimenti non è cambiato, e tutte le mie impostazioni di sviluppo sono restate le stesse. Ora non voglio essere un fanatico, ma mi limito a dire che se

non si è ottimizzata bene la qualità di un formato maggiore (minore ingrandimento) quando si passa ad un formato minore (maggiore ingrandimento) le differenze in stampa a parità di formato possono essere troppo evidenti. Quello che si ottimizza per un formato non è detto che possa valere anche per l'altro. Quindi il consiglio che suggerisco è di non dare per scontato che quello che funziona per il 35mm possa andare bene pari pari anche per il 6x7, o il 4x5. Sicuramente ci saranno da fare degli aggiustamenti, oppure addirittura cambiare parte dei prodotti, delle procedure, o delle impostazioni di base. Con questo non voglio asserire che tutto quello che si è fatto "in precedenza" sia da buttare quando si cambia formato, ma più precisamente di non dare per scontato che il passaggio sia sempre indolore.

Forse è meglio riassumere un poco le idee. Se accettiamo che il formato possa avere la sua influenza sulla qualità (e in letteratura c'è abbondanza di informazioni concordi) per quale motivo non dovremmo porre in essere il dubbio che anche il singolo bagno di sviluppo - e le sue modalità di utilizzo - non possano avere pari influenza sulla qualità in funzione (anche) del formato di ripresa? Una abbinata pellicola/sviluppo che funziona bene con il 4x5" (3,1 ingrandimenti) non è detto che dia gli stessi risultati (anche tecnici, non solo espressivi) sul 24x36 che richiede 12,5 ingrandimenti. Se analizziamo con maggiore sensibilità "indagante" questo punto potremmo trovare differenze significative in funzione della formulazione stessa del bagno, della sua diluizione, della agitazione, del tempo di sviluppo richiesto, del Gamma di sviluppo necessario, dei numeri N, del valore di soglia, della scala tonale. Ed altro. E non va dimenticato che se questo è vero quando si riduce il formato, posso assicurarvi che lo è allo stesso modo quando lo si amplia. Anzi, forse è anche peggio, in quanto tutti siamo convinti che se passiamo ad un formato maggiore "dobbiamo" ottenere una maggiore qualità.

Chi si dedica al SZ ha sicuramente un bagaglio di conoscenze abbastanza fornito e non gli dovrebbe essere difficile imbastire delle sessioni di ripresa ben fatte e dai risultati soddisfacenti. Direi che non è male come traguardo, ma c'è da chiedersi se ogni singolo attore è contento e appagato in pieno dai risultati ottenuti. Se lo è ha soddisfatto la sua ricerca di qualità. Ma da quello che leggo non sempre la "buona stampa" è un soddisfacente punto di arrivo (per me non lo è) e raggiunto questo traguardo in molti cercano di passare oltre alla ricerca di un concetto di qualità più alta e soddisfacente. Il che è anche un percorso ed una evoluzione logica. La tentazione in genere è quella di cambiare formato, accrescendolo, nella convinzione che questo comporterà di certo una maggiore qualità. Altri incominciano a provare tutte le pellicole, e tutti gli sviluppi, abbinandoli in vari modi alla ricerca di un risultato perfetto. C'è poi chi si butta a capofitto sui test provando di tutto, e di più, nella speranza di un "numerino" miracoloso che gli appaia lampeggiando in una delle tante curve caratteristiche che sicuramente traccia. Ma c'è anche chi cambia marca di macchina, o si mette alla forsennata ricerca di ottiche solo "apocromatiche". Nulla di tutto questo in genere serve a migliorare i propri risultati "in stampa".

Il tanto agognato miglioramento lo dovete trovare dentro di voi, modificando le vostre "impostazioni" sul SZ, cercando di capire come la qualità oggettiva può essere modificata e accresciuta (ovviamente) in funzione del solo nostro modo di operare o scegliere. Si deve raggiungere e non transigere sulla "qualità oggettiva" - ma per arrivare a questo punto bisogna anche trovare e saper gestire i mezzi per ottenerla. Il primo passo da fare potrebbe essere quello di rileggere "Il Negativo" e cercare di analizzare punto per punto quanto ci viene suggerito. Nulla deve essere preso alla lettera, ma ogni nozione va filtrata dalla nostra

esperienza. Scartata se è superflua, oppure superata, ma attentamente indagata e sperimentata se apporta qualche miglioramento. È ovvio che dobbiamo lavorare ad intuito.

Avrei potuto finire qui la mia “rampognata” se non fosse che proprio in questi giorni di ferragosto mi è capitata una cosa che non mi aspettavo, e ve la voglio per sommi capi raccontare. Mi è venuto a trovare un caro amico e poiché non ci vediamo molto spesso quando succede ne approfittiamo per “serie” discussioni sulla fotografia e per guardare qualche nostro lavoro, anche per un confronto sui rispettivi metodi di lavoro e sulle idee da portare avanti. Lui lavora esclusivamente sul formato 24x36 - con le migliori ottiche Contax - stampa da solo i suoi 30x40, e quando gli si parla di SZ cade dalle nuvole. Questa volta mi ha fatto vedere dei notturni (tardo tramonto) fatti al porto di Ancona di una qualità da rimanere a bocca aperta. Nulla da invidiare ai grandi stampatori della Fine Art. Il secondo lavoro che mi ha messo sotto gli occhi sono stati dei notturni fatti a Venezia – non in un anno, ma in una sola notte – anche questi di eccelsa qualità tenuto anche conto del piccolo formato.

Si dice che la curiosità è femmina, ma non credo sia vero, ed ero veramente interessato a capire come mai questo evidente salto di qualità. Negli anni avevo visto tanti suoi bei lavori, ma questa volta si evidenziava un salto in avanti notevole. È venuto fuori che aveva utilizzato della pellicola Adox Silvermax 100, e per Venezia della Tmax 100 Kodak. E il tutto sviluppato in Adox Adonal (nuova versione del Rodinal). Non ho visto i negativi ma le stampe sono di eccelsa qualità.

Con questo voglio dire che al di là del formato, al di là di fare o meno il Sistema Zonale, della pellicola scelta (sempre di ottima qualità deve essere) del bagno di sviluppo utilizzato (un misero Rodinal, che forse proprio Rodinal non è più) si possono ottenere eccellenti risultati se affiniamo il nostro modo di lavorare per ottenere il massimo della qualità possibile. Uno dei punti chiave al di là dei prodotti è proprio la massima cura nelle modalità di sviluppo del negativo. Per arrivare a questo punto ci possono volere anni di affinamento, ma forse un poco meno tenendo a mente i consigli “dimenticati” di Ansel Adams.

© Werther Zambianchi
Caporciano Agosto 2022