

Grande Formato e Alta Nitidezza

Ovvero: può una tecnica pensata per il piccolo formato e le pellicole in rullo essere trasferita al grande formato e alle pellicole piane?

Il mito dell'alta nitidezza è duro a morire. A leggere in giro sembra di essere tornati alla fotografia degli anni 70, quando, e non solo in Italia, non si parlava che di questo: anni di disquisizioni su che prodotti utilizzare e principalmente sul modo di impiegarli correttamente. Fatti salvi i due punti precedenti - prodotti e metodologie - per esperienza diretta posso dire che l'alta nitidezza non è un parametro ascrivibile totalmente nè ad un prodotto nè ad una metodologia d'uso, ma più propriamente ad una "concettualità" di impiego. L'alta nitidezza è un parametro che coinvolge e richiede più un lavoro sostanziale che pratico. Non vi è alta nitidezza se nella catena del lavoro (materiale sensibile, prodotti chimici, metodologie di utilizzo, tecnica di ripresa, attrezzature per la ripresa, ingranditore e carta) non si mantengono tutti i parametri al massimo livello di qualità. Se un solo parametro abbassa la qualità del 20% (e per questo basta un paraluce posizionato male o un filtro sporco) si avrà una resa finale (totale) inferiore almeno del 20%.

Crede che per avere una alta nitidezza sia sufficiente utilizzare una buona ottica, uno sviluppo appropriato e una agitazione ridotta, è il metodo migliore per ottenere risultati molto limitati. Ovviamente si otterranno dei risultati sensibilmente migliori che impiegando la procedura standard, ma si è ben lontani dal massimo ottenibile.

Quali sono i parametri da monitorare?

- Pellicole a bassa sensibilità:

Gli sviluppi ad alta nitidezza, come il concetto stesso del loro effettivo utilizzo, sono stati formulati originariamente per l'impiego con pellicole a bassa sensibilità (10 - 12 ASA) e solo in seguito, più per mercato che per altro, il loro impiego ha coinvolto anche materiali sino a 100 ASA. Resta il fatto che la pellicola di elezione è la classica Agfapan 25 e il massimo accettabile è da sempre la Ilford Pan f da 50 ASA. Non so quali pellicole "moderne" possano sostituirle. Le pellicole microfilm come la Technichal Pan dovrebbero correttamente rientrare in un' altra categoria di impiego.

- Prodotti chimici:

Sviluppi come il Crawley FX1, lo FX2 , il Beutler o il Windisch alla pirocatechina, devono essere impiegati per un massimo effetto di nitidezza. È vero che una alta diluizione, una bassa agitazione, l'eventuale aggiunta di minime quantità di Joduro di Potassio ad uno sviluppatore convenzionale incrementano la nitidezza, ma questo non lo accomuna che lontanamente ad uno sviluppo specifico ad alta nitidezza. Qualsiasi bagno di sviluppo (potrebbero fare eccezione gli sviluppi alla parafenilendiammina) che contenga oltre 30 grammi di Solfito di Sodio per litro di soluzione d'uso, non solo non produce alta nitidezza, ma abbassa, con la sua azione solvente quella intrinseca e potenziale della pellicola. E' per questo che non esistono sviluppi che diano grana fine e alta nitidezza contemporaneamente. Sovente con uno sviluppo tipo D76, che contiene 100gr/litro di solfito, si ricorre alla diluizione per avere un incremento di nitidezza (eventualmente joduro e bassa

agitazione): ipotizzando una diluizione classica di 1+3 si avrà che ogni litro di soluzione d'uso contiene 25 grammi di solfito, sempre troppi. Si abbia presente che lo FX1 contiene solo 5 grammi litro di solfito. Un discorso diverso va fatto per gli sviluppi ad alta diluizione tipo Rodinal o HC110 che se impiegati molto diluiti, ad esempio 1+50 o 1+100, mantengono comunque una concentrazione di solfito molto bassa. Poiché il limite di solubilità del solfito a 20 gradi è di 230 gr/litro, se si diluisce un bagno oltre 1+50 non vi potranno essere più di 4,6 gr per litro di soluzione d'uso. Esistono degli escamotage per superare questa soglia ma ci condurrebbero in un discorso troppo specialistico.

- Metodologie di utilizzo:

Preciso controllo della temperatura e soprattutto un piano di agitazione molto ridotto sono fattori essenziali. Se un piano di agitazione normale è 5 o 10 secondi per ogni minuto, per agitazione ridotta si intende una agitazione di 10 o 15 secondi (anche ben vigorosa) ogni tre minuti, sino ad arrivare ad intervalli di 5 o 10 minuti con bagni opportunamente modificati o che rendono possibile questo tipo di intervento. Non vi è alta nitidezza con agitazione continua poiché non si produce effetto bordo (l'effetto adiacenza è un'altra cosa).

- Tecnica di ripresa:

Non credo che esista la possibilità di alta nitidezza con riprese a mano libera. Qualsiasi minuscolo movimento è da evitare, poiché produrrebbe fatalmente una doppia immagine: quindi cavalletti ben piantati e opportunamente pesanti e stabili. Altro elemento essenziale è il paraluce: se entra della luce parassita si produce del flare, quindi un abbassamento del contrasto (in pratica funziona come una pre-esposizione) e quindi luce diffusa e minore nitidezza. Stesso effetto è provocato da lenti o filtri sporchi, specialmente se unti.

- Attrezzature per la ripresa:

Se con le ottiche degli anni 70 si dava la raccomandazione di impiegare solo quelle di accertata qualità, pena un peggioramento - addirittura - del risultato finale, con le ottiche moderne il problema non si pone viste le loro eccellenti prestazioni. Non va dimenticato però che focali molto grandangolari, o teleobiettivi molto spinti, nonché zoom non eccelsi, possono non essere all'altezza della situazione. In genere le ottiche costruite per i formati più piccoli danno prestazioni migliori di quelle per i formati maggiori. Ogni ottica ha un valore di diaframma a cui dà la massima prestazione: sarebbe bene impiegarlo a questo valore. Alzare lo specchio per evitare le vibrazioni.

- Ingranditori:

Escludendo per motivi di praticità quelli a luce puntiforme, il meglio della nitidezza viene fornito da quello a condensatori. Ingranditori a luce diffusa, a luce fredda o con testa a colori, non raggiungono le stesse prestazioni. L'ingranditore deve essere stabilmente fissato al muro: se la cima della colonna è libera, comunque vibra. Nonostante tutte le precauzioni chi abita nei pressi di una via molto trafficata avrà sempre da combattere con delle microvibrazioni.

- Carta:

Impiegare solo carta a superficie liscia e lucida.

Solo dopo aver espresso il massimo delle potenzialità attraverso l'opportuno monitoraggio dei precedenti parametri possiamo parlare di alta nitidezza ed avere la speranza di ottenerla. Ma serve?

Grande formato e nitidezza

Se gli sviluppi ad alta nitidezza sono stati creati per le pellicole in rullo, in particolare per il formato 135, non è detto che non possano essere utilizzate nei formati superiori (rullo 120) o con le pellicole piane. Ha un senso però farlo se è necessario o se se ne traggono degli evidenti vantaggi. Il piccolo formato ha il problema della qualità in caso di forti ingrandimenti: il motivo della nascita degli sviluppi ad alta nitidezza è proprio qui, per permettere anche con pellicole di piccolo formato (24x36 di bassa sensibilità e di grana finissima) ingrandimenti di "qualità" fra 10X e 20X. Quante volte con un 4x5" ingrandiremo sino a 2 metri per 2,40? Siamo convinti poi che la nitidezza sia il parametro più importante?

A mio giudizio il medio e grande formato che utilizza le pellicole piane richiede un approccio diverso - per molti motivi - rispetto a quando si lavora in rullo. Limitandoci al discorso dell'alta nitidezza vediamo brevemente quali sono i fattori che ne inficiano totalmente o parzialmente il risultato.

- **Effetto vela.** Quando una macchina folding o a banco ottico è impiegata all'aperto, e tanto più quanto è grande il formato della pellicola e quindi le dimensioni della macchina, offre una evidente resistenza al vento. Salvo casi di aria perfettamente immobile, la macchina si sposta e vibra seppur in maniera visivamente impercettibile. Se poi sulla macchina è montata un'ottica di lunga focale, o/e un compendium, e se si ha la sana abitudine di coprirli in fase di esposizione con il panno nero (le infiltrazioni di luce sono sempre in agguato), ci si rende conto che la superficie esposta al vento è notevole. Volenti o nolenti la macchina ha dei micromovimenti anche se è posata su un cavalletto "granitico", e il risultato finale è, quando non va peggio, un micromosso che danneggia l'immagine e ne riduce quantomeno la nitidezza.
- **Movimento della pellicola.** Contrariamente a quanto avviene con le pellicole in rullo dove il rullino/pellicola/fotogramma è tenuto in tensione fra due rocchetti e quindi è bloccato, nello chassis la pellicola è liberissima di muoversi, sia in verticale che in orizzontale e in profondità, e in molti casi per diversi millimetri. Tranne che con i vecchi chassis Linhof che avevano incorporato un vero e proprio piano aspirante (se li hanno fatti è evidente che servivano e che il problema era sentito) la pellicola si muove quando e come gli pare. Quando la fotocamera più pellicola subisce degli sbalzi di temperatura e/o di umidità la pellicola ne risente ed agisce in conseguenza al suo essere: si inarca e si muove. Se mettiamo la fotocamera al sole con il suo bel soffietto nero, nel tempo in cui effettuiamo la inquadratura, la messa a fuoco e il calcolo della esposizione - a volte i minuti sono decine - l'interno del soffietto si surriscalda. Quando inseriamo lo chassis con la pellicola - che probabilmente è stato tenuto in borsa, protetta e all'ombra - la differenza di temperatura e umidità, una volta alzata l'antina di protezione, induce delle variazioni che interferiscono sullo stato di quiete della pellicola. Piano piano, e a volte a scatti, questa si muove con le prevedibili conseguenze. Una azione simile ma ancor più accentuata si ha nel caso inverso quando la pellicola passa da un ambiente caldo e/o secco ad uno freddo e/o umido. Mi è successo per ben due volte che il passare da una temperatura esterna definibile normale a quella nettamente più fredda di una abbazia romanica abbia causato movimento della pellicola in una decina di chassis. Sia in estate che in inverno. In questi casi è imperativo lasciar condizionare la pellicola nella nuova temperatura per molti minuti. A volte il fenomeno si presenta anche dopo mezz'ora di condizionamento.

- Maggiore spessore della emulsione. In genere le pellicole piane hanno una emulsione più spessa delle pellicole in rullo e questo facilita l'insorgere di riflessi interni e un conseguente calo della nitidezza.
- Riflessi interni alla fotocamera. Le superfici interne di una fotocamera di grosso formato sono molto ampie e non sempre opportunamente schermate; quindi riflessi e come sopra.
- Minore qualità ottica. Le ottiche di grande formato non sono quasi mai concepite per fornire una nitidezza esaltante. Sono progettate per fornire/sfruttare altri parametri ben più interessanti e specifici del formato: grande copertura di formato con la possibilità di ampi movimenti, planeità di campo, massimo sfruttamento della gamma tonale, ottimale correzione di alcune aberrazioni.

Anche nell'impiegare i rulli 120 (Zenza Bronica , Mamiya 7 e Linhof Technika) mi sono reso conto che vi sono dei rischi di movimento della pellicola. In pratica sembra che solo i formati più piccoli minimizzino questo fenomeno. La cosa non è strana se si pensa su quale grande finestra è aperto il fotogramma (particolarmente il 6x9) e il cambiamento di condizioni che esso subisce: ad esempio sia nella Zenza Bronica che nel dorso Calumet che in quello Linhof la pellicola viene presentata alla finestra di esposizione in senso contrario a come era avvolta nel rocchetto. Se è stata per mesi in una posizione non si può pretendere che resti ferma in quella contraria dopo pochi secondi dall'avanzamento. Il micro movimento potrà anche non vedersi, ma non darà mai un risultato ad alta acutanza.

Le performance tonali di uno sviluppo ad alta nitidezza come lo FX1 sono sempre alquanto limitate – ed è questo il motivo per cui lo stesso Crawley ha formulato uno sviluppo leggermente meno nitido come lo FX2 ma dalle caratteristiche nettamente *more "pictorial" than FX-1*. Con prodotti tipo FX1 la grana è sempre piuttosto grossa: inoltre è un tipo di bagno che se accetta la espansione agevolmente, male si associa alla contrazione che richiede un incremento di esposizione. Alcuni autori affermano che le pellicole Tgrain, o a similare tecnologia, mal si prestano ad essere utilizzate con sviluppi ad alta nitidezza. Non ho esperienza in merito.

Utilizzo il grande formato da molti anni (principalmente folding 4x5", 13x18, 20x25) e non ho mai sentito la necessità di sviluppi ad alta nitidezza. È ovviamente una mia condizione personale collegata anche al fatto che considero l'ingrandimento il primo fattore di deterioramento dell'immagine. A che ne possano dire altri, solo la stampa per contatto mantiene integre le caratteristiche di nitidezza del negativo. Maggiore è l'ingrandimento peggiore è la qualità dell'immagine indipendentemente dalle qualità specifiche del negativo. Benché abbia degli obbiettivi moderni ho una predilezione nell'usare ottiche di GF un poco datate e trovo che abbiano una "qualità" eccellente che forse in tante ottiche moderne – esasperate come prestazioni più per fini commerciali e di immagine che per effettiva necessità – sia andata persa.

Non vorrei essere frainteso e considerato un "nemico" dell'alta nitidezza. Tutt'altro, liberamente affermo che il parametro della nitidezza (acutanza e risoluzione) è un criterio di grande importanza e irrinunciabile in molte situazioni di ripresa. Per arrivare a tali parametri con il grosso e medio formato non è però necessario nè conveniente utilizzare sviluppi ad alta acutanza come lo FX1 e simili: si possono ottenere risultati parimenti validi - e a mio giudizio nettamente superiori se si prendono contemporaneamente in considerazione anche caratteristiche come la grana, la resa tonale e la separazione tonale – impiegando sviluppi convenzionali a maggiore diluizione (ad esempio il D76 1+3 o 1+5) oppure sviluppi ad alta diluizione come l'HC110: impiegando in aggiunta la tecnica dell'usa e getta e la ridotta agitazione. Magari con un pizzico di joduro.

Una alternativa molto valida per ottenere una buona nitidezza – e che ha per altro il vantaggio di poter essere applicata dopo lo sviluppo “convenzionale” del negativo - consolidando per altro le caratteristiche positive di uno sviluppo X – è la tecnica della maschera sfuocata. Farla con il piccolo formato non è del tutto agevole, ma con le pellicole piane non ci sono problemi, soprattutto per il registro. In pratica è la stessa azione che fa Photoshop con la Maschera di Contrasto.

Sviluppi al Pyrogallolo e nitidezza

Concettualmente gli sviluppi al Pirogallolo, per lo meno quelli ad alta diluizione come il classico ABC o il più moderno PMK, sono da considerarsi degli sviluppi a “buona” nitidezza, non fosse altro per la loro alta diluizione e la bassa concentrazione di solfito. Come agente rivelatore il Pirogallolo non è poi niente di eccezionale e se da un lato ha dei vantaggi, non specifici per altro ma comuni ad altri prodotti tannanti come la Pirocatechina, ha diversi inconvenienti che lo rendono di uso non semplice. Primo di tutti la sua alta tossicità (molti affermano che sia stata la causa primaria della grave malattia che ha condotto Weston alla morte) e in secondo luogo la non perfetta compatibilità con tutte le procedure e pellicole: Il PMK ad esempio non è adatto per una agitazione continua, è spesso causa di macchie e male compatisce pellicole come la Tmax100.

L'azione del Pirogallolo si espleta su due fronti distinti e coinvolge il suo effetto tannante e la colorazione che provoca sulle pellicole (staining). L'effetto tannante che indurisce la gelatina (intesa come emulsione) in proporzione all'ammontare dell'annerimento funge da barriera ad un eccessivo annerimento delle alte luci (compensazione) e contemporaneamente evita la “fioccosità” della grana che è la causa primaria del deterioramento della qualità della immagine. La compensazione delle alte luci è dovuta ad un fatto meccanico: la gelatina si indurisce non permettendo un facile accesso allo sviluppo, quindi ne limita il lavoro e il ricambio in certe zone.

Un negativo sviluppato al Pyro ha, se la dose di solfito è mantenuta piuttosto bassa, una colorazione giallo verde piuttosto intensa e proporzionale all'annerimento. Poiché questa colorazione è molto inattinica si ha che anche se i negativi appaiono molto trasparenti, in realtà la loro densità effettiva nelle alte luci è ben maggiore di quanto possa sembrare a prima vista o a paragone con un negativo convenzionale. È questo il motivo per cui questo genere di bagni producono dei negativi con delle alte luci molto dettagliate ed hanno parimenti una “potenza” di compensazione delle alte luci spinta al massimo grado. Questa caratteristica è il motivo del loro grande successo, ma è ancora attuale? Le pellicole dei tempi di Weston avevano una latitudine di posa (ES) molto limitata (e qui è stato il genio di Ansel Adams a codificare il Sistema Zonale: una necessità per l'epoca) e vi era la necessità di mantenere le ombre in una zona leggibile della curva caratteristica (zona III) e nel contempo di non far cadere le luci in una zona troppo alta della spalla per non averle tappate e senza dettaglio. In pratica la texture si manteneva evidente sino a Zona VII e decadeva drasticamente già a Zona VIII. Ciò comportava nella pratica che qualsiasi soggetto che avesse un Campo di Luminanza (CLS) maggiore di 5 stop era destinato a perdere dettaglio (texture) o nelle alte luci o nelle ombre. *Attenzione: è questa una idealizzazione, in realtà ogni pellicola si comporta in modo limitatamente diverso. Considerare anche che vi è una differenza sostanziale fra le zone a tono (0, I, II, VIII e IX) e quelle a texture (dalla III alla VII).* Alla luce di questo è evidente che qualsiasi prodotto di sviluppo che facesse recuperare dettaglio in zone sopra la classica VII era considerato un toccasana poiché permetteva di estendere il campo di applicazione di due o tre stop. Le caratteristiche negative passavano ovviamente in secondo piano.

Le pellicole moderne, come la eccezionale Tmax 400, possono con un trattamento opportunamente concepito (con bagni convenzionali) registrare dettaglio sino al limite della Zona XIV. Sono quasi sette stop in più di quanto si poteva fare una volta. È ancora così indispensabile utilizzare il Pirogallolo? Va fatta attenzione a non confondere il limite di registrazione di una pellicola (densità progressiva degli annerimenti) con la sua effettiva possibilità di stampa che dipende primariamente dal tipo di carta utilizzato e dai limiti intrinseci di questo prodotto.

Se il Pirogallolo ha delle effettive doti di compensazione che lo rendono utile in tutti i casi di contrazione (N-), mi chiedo se è adatto ad essere considerato un bagno “all purposes” da utilizzare come standard personale. Se è un compensatore va bene nei casi di contrazione (N-), diventa quantomeno inutile in uno sviluppo standard (N) e addirittura dannoso in caso di espansione (N+). Non credo che esistano fotografi o situazioni fotografabili che hanno bisogno sempre di contrazione. L’unico ambito dove il Pirogallolo non ha rivali, fatta salva la Pirocatechina, è nella fotografia notturna, o in situazioni assimilabili, dove vi è la necessità di includere nella ripresa sia ombre molto scure che luci molto intense, come dei lampioni. In questo caso, pur esponendo per le ombre si riesce a “trattenere” l’annerimento delle alte luci tanto da poter distinguere la lampada accesa. Inoltre l’effetto tannante/concia sulla gelatina evita quasi del tutto gli aloni che normalmente si formano in questi casi.

Un altro problema insito nella colorazione data dal Pyro è la sua difficile interpretazione con il densitometro, strumento che ovviamente legge le densità di un annerimento ma non interpreta la inattinicità di un determinato colore. Altro simile problema si dovrebbe/potrebbe presentare con la scansione tramite scanner. Il file risultante interpreta i valori in base alla densità (minima) dell’annerimento e non in base alla inattinicità (massima) della colorazione. Detto in parole povere il file rappresenterà un contrasto molto più basso di quanto potenzialmente farebbe il negativo su pellicola. La inattinicità e quindi il “contrasto” prodotto da un negativo sono un parametro di primaria importanza ma legato anche alle caratteristiche del materiale sensibile di stampa. È noto che lo stesso negativo sviluppato con il Pyro può stampare bene contemporaneamente sia su carta all’argento (convenzionalmente un grado 3 richiede dei negativi con un intervallo di densità di circa log.1) che su carta ad annerimento diretto, ad esempio Platino o Callitipia, che richiedono negativi di log 1.40 e log 1.70. Questo potrebbe condensarsi nella produzione di negativi eccellenti per la scansione ma non perfetti per la stampa su carta all’argento. O forse il contrario.

Per concludere

Quanto sopra è una mia convinzione che ho voluto esprimere e condividere con altri e non certamente una critica a chi utilizza per il GF sviluppi ad alta nitidezza o il Pyro: ci mancherebbe altro. Per decenni sono stato uno sperimentatore “folle” che ha provato ogni combinazione e tecnica e apprezzato e rispettato quanti fanno la propria ricerca e hanno il piacere di spartirla con altri. Mi sono però reso conto che non esistono prodotti miracolosi, che non vi è mai un meglio univoco e che quello che si guadagna da un lato lo si perde – sempre – da un altro. Anche se certe pratiche e prodotti sono entrati nella storia, anche se mantengono un loro indiscutibile fascino, andrebbero però valutati con l’occhio della saggezza. Fotografare in GF non vuol dire solo utilizzare una macchina fotografica più grande. È un mezzo che ha uno specifico linguaggio e una propria sintassi e richiede un approccio che sia sfrondata da tutte le convinzioni, per altro molte volte errate, tipiche dell’ accostamento “di routine” al piccolo formato.

Werther Zambianchi