

Il Sistema Zonale fra i concetti di Registrabile e Visibile

Il soggetto deve essere *Registrabile* sul negativo poiché tutto quello che non c'è (e non è ben rappresentato) non ci sarà in stampa. Tutta la taratura del SZ è volta a questo fine.

Ottenuto sul negativo tutto il soggetto ben *Registrato* con l'azione di stampa si portano le informazioni a stampare un soggetto *Visibile*; cioè come noi vogliamo che sia reso su carta.

Se tutta la azione di adattamento alla visualizzazione fosse possibile ottenerla in sola fase di preparazione del negativo non si capisce perché AA nelle sue immagini (ad esempio Clearing Winter Storm) abbia fatto ricorso a molteplici "fasi" di mascheratura.

Tralascio le mie convinzioni personali sul Sistema Zonale che avevo quando in tempi remoti ne iniziai lo studio (non me le ricordo proprio) e mi baso per questa piccola "analisi" soprattutto su quanto leggo in rete o che - sempre più raramente - è oggetto di discussione con amici o altri fotoamatori. Quale è il punto? In verità il "punto" è piuttosto complesso, ma per semplificarlo al massimo e renderlo fruibile, potremmo dire che per quanto possa essere sfuggibile è però sorretto da ferree convinzioni. Ferree sì ma errate per quanto riguarda il meccanismo di visualizzazione e la successiva fase di stampa (quanto meno molto dubbie, o di dubbia efficacia pratica). A dire il vero è un po' tutta la catena del SZ ad essere farlocca (visualizzazione, sviluppo del negativo e stampa finale) ma limitiamoci per ora solo a questo punto specifico della visualizzazione in rapporto con la stampa finale.

Vediamo un po' se riesco a farvi capire quale è il mio pensiero.

I più che applicano e/o si avvalgono della metodologia del SZ - almeno è quello che leggo, come già accennato - fanno un ragionamento piuttosto lineare che potremmo semplificare in questo modo:

Acquisisco mentalmente il soggetto.

Misuro le luminanze con l'esposimetro.

Calcolo la esposizione da dare (conseguente piazzamento e caduta).

Sviluppo opportunamente il negativo (Numeri N, N+ e N-).

Procedo alla stampa.

Fino qui niente da dire in quanto è "quasi" la normale prassi. Il fatto strano non è nella procedura, ma piuttosto è che da questa sequenza ci si aspetta che il negativo stampi perfettamente sulla carta di nostra preferenza (gradazione) e lo faccia con pochi, o addirittura nulli, interventi correttivi. A dire mascherature e bruciature. Benché i suddetti trattamenti

correttivi sono spesso volte utilizzati da quasi tutti gli stampatori (anche portati avanti con altri mezzi) per lo più lo sono (o sono intesi) per modificare l'aspetto della stampa finale che non corrisponde ad una qualità oggettiva (di quel momento) nonostante la correttezza della visualizzazione.

In pratica si è fatta una giusta visualizzazione, si è preparato il negativo per la stampa, ma la stampa che abbiamo ottenuto, e che corrisponde bene a questa visualizzazione, non ci piace o non ci soddisfa in pieno. Quindi bisogna rimediare: si scurisce un po' qua, si schiarisce da un'altra parte, si cambia il contrasto della carta...e si arriva finalmente ad una stampa ottimizzata. Tutto bene; ottima la sequenza di lavoro (va detto che così fan tutti) ma in pratica - sicuramente come concetto - si è "cannata" in buona parte la visualizzazione. La stampa alla fine sarà pure venuta bene (ed è quello che importa) ma se abbiamo dovuto "scavalcare" la visualizzazione - andare oltre - vuol dire che c'è stato un errore di impostazione nel suo "svolgimento". Ma è veramente così?

In una situazione del genere quale potrebbe essere il pensiero dell'esecutore? Come minimo sospettare di aver fatto un qualche errore. Errore nella visualizzazione, o nello sviluppo del negativo, o nella esecuzione della stampa. Se è un buon esecutore del SZ, e ligio alle regole, avrà sicuramente registrato tutti i dati inerenti lo scatto. Quindi li esamina e li riesamina ma il "difetto" non si trova. Fare degli errori è spesso frustrante, ma non riuscire a capire dove è ancorato il motivo di questi errori lo è ancora di più.

Ma se:

- Il rilevamento esposimetrico è stato corretto
- L'ambito della visualizzazione è stato ben impostato
- Il piazzamento delle ombre è giusto
- La caduta delle alte luci è corretta
- Lo stabilire il valore del numero N è giusto (è una ripetizione del concetto precedente ma giova essere ben precisi)
- Lo sviluppo è stato ben condotto

perché la stampa ha richiesto dei trattamenti correttivi?

Ma se noi non abbiamo "sbagliato" in nessun punto perché avviene questo? In realtà non è vero che non abbiamo commesso errori, lo abbiamo fatto in modo molto evidente poiché abbiamo preteso molto di più di quello che una normale procedura del SZ può darci. Non ci sono molte scappatoie, o abbiamo sbagliato noi o è sbagliato il SZ stesso. Dove è quindi il nostro errore? Lo abbiamo appena sopra detto, e risiede nell'aver preteso molto di più di quello che era possibile ottenere.

Capisco che non è facile accettare un simile discorso, che fra le altre cose mette in discussione

delle regole ormai accettate e date per scontate da decenni, ma è così. Ma noi sbagliamo perché è il SZ stesso che è sbagliato (eresia!!!) o quanto meno non è sufficientemente chiaro su questi punti. A dire il vero buona parte del SZ è corretto (sicuramente lo è quello impostato da AA) ma è altrettanto vero che molti degli autori che ne hanno scritto in seguito hanno semplificato il concetto stesso di impiego. Lo hanno troppo semplificato e conseguentemente creato delle falle.

AA su “Il Negativo” pone molti dubbi sulla corrispondenza precisa fra causa ed effetto (potremmo anche dire fra “idea” ed “esecuzione” o fra “teoria” e “pratica”) e paventa più volte la possibilità di inserire nel percorso di lavoro dei correttivi come ad esempio (ed è il caso più evidente) la possibilità di usare carte di contrasto diverso in alternativa a quella a contrasto fisso su cui si è tarata tutta la procedura dei test. AA codifica dei comportamenti molto stringenti ma contemporaneamente pone in evidenza che a seconda delle situazioni (anche prodotti disponibili) potrebbe essere necessario derogare a certe regole, e precisa (quanto meno lascia capire) che è il SZ stesso a doversi adattare al variare delle situazioni oggettive. Chi è venuto dopo si è limitato semplicemente ad affermare le solite regole senza porre in atto nessuna revisione critica del SZ e soprattutto senza cogliere (e ovviamente sviluppare o almeno enunciare) quali erano le “scappatoie” che lo stesso AA aveva ben evidenziato.

Nonostante la mia “veneranda” età non sono un coevo di AA e non posso immaginarmi, se non farlo con molta approssimazione, quali erano le condizioni di lavoro - e i prodotti in uso - ai tempi che le regole del SZ furono formulate e messe per la prima volta in vigore. Evidentemente allora tutto funzionava e c’era una forte corrispondenza fra quanto si visualizzava e quanto poi si otteneva in stampa. Sicuramente se si parlava di procedure di sviluppo portate a compimento con Numeri N-3 o N-4, e all’opposto di N+3 o N+4, è ovvio che questi interventi non solo erano possibili “materialmente”, ma erano anche ritenuti necessari.

Trattamenti correttivi dello sviluppo di questa entità non erano certo immuni da pericoli e, per riferirsi alla sola serie dei numeri N- che sono quelli sicuramente più problematici, comportavano sempre una sonora perdita di qualità nei toni medi a causa di un eccessivo appiattimento della scala tonale. Si tentava di salvare le ombre e le alte luci ma si “danneggiavano” i toni medi. È per questo motivo che al semplice procedimento di contrazione tramite riduzione del tempo di sviluppo si affiancavano procedure (in sostituzione o in abbinamento) del tutto particolari come lo sviluppo in due bagni o la sequenza di lavoro con bagno di acqua. Ce ne sono altre più complesse ma restiamo sul semplice.

Nonostante quanto appena detto si potrebbe evidenziare una incongruenza con le spettacolari immagini (qualità oggettiva intendo) che allora venivano prodotte e tutt’ora possiamo apprezzare nell’opera di autori di quei tempi. I motivi di questa qualità - a dispetto di tutto - possono essere diversi e me ne vengono in mente un paio:

- Il grande formato dei negativi in uso. Il 20x25 era quasi una regola e minore ingrandimento vuol dire sempre migliore immagine.
- La grande abilità di questi fotografi che “convivevano” letteralmente con i loro strumenti ed

erano capaci di interagire ai problemi con scelte sempre opportune.

Ma forse alla base di tutto c'era un qualche cosa di più semplice e cioè il fatto che le pellicole e le carte erano molto vicine in possibilità di registrazione. Ad esempio: dato un soggetto con una gamma di brillantezza di sette stop (quindi definibile "normale") questo poteva essere perfettamente registrato su una pellicola "normale" (difficilmente la latitudine di posa eccedeva i sette stop) che a sua volta poteva essere stampata su una carta di gradazione media (di solito la gradazione #2 o #3) senza eccessivi problemi.

Ma c'erano delle "condizioni" da rispettare:

- Soggetto: un soggetto normale di sette stop è sempre uguale nel tempo. Nessun problema quindi.
- Pellicola: nonostante le pellicole di allora avessero alcuni pregi come la grande quantità di argento presente (personalmente non so fino a che punto sia un grande pregio) avevano una sensibilità solitamente molto ridotta e producevano un contrasto piuttosto elevato.
- Carte: Le gradazioni ottimali di carte – quelle cioè su cui si poteva stampare con un certo affidamento – erano di solito solo un paio, le centrali, cioè le solite gradazioni #2 o #3. C'erano ovviamente anche altre gradazioni (poche) ma la loro qualità lasciava molto a desiderare, ed è per questo che erano poco utilizzate. Voglio ricordare che fino a pochi anni fa la carta Ilford Galerie – una carta di grande qualità a gradazione fissa – era fabbricata solo nelle gradazioni #2 o #3.

L'abbinamento di questi tre dati ci porta ad una conclusione: il tutto funzionava bene se si restava in un ambito di normalità. Ma cosa succedeva se il soggetto invece di avere il classico intervallo di brillantezza di sette stop (normale) ne aveva di meno o di più? Se le differenze erano in un campo piuttosto ristretto (diciamo all'interno di N-1 o N+1) non credo ci fossero problemi eccessivi a gestire queste situazioni di "contrasto", ma, se le differenze dalla situazione normale si facevano più evidenti (da N-2 a M+2 o valori maggiori) si metteva in atto un bel casino in quanto "probabilmente" il negativo (la pellicola) non era atto a registrare tutti quei valori che eccedevano i normali sette stop. O al contrario se il campo era più ristretto lo potevano fare ma poi i problemi si riversavano in stampa.

Potremmo semplificare dicendo:

- Se l'intervallo di brillantezza della scena eccedeva la situazione normale il negativo non riusciva a registrare tutte le brillanze che componevano il soggetto con la ovvia conseguenza di perdere la possibilità di ben registrare le alte luci o le ombre, o peggio ancora entrambi.
- Anche se il negativo avesse avuto la possibilità di permettere una corretta registrazione di tutti i toni del soggetto (forse anche allora c'era qualche tipo di pellicola con una latitudine di posa maggiore...anche se poi la qualità sicuramente lasciava molto a desiderare) lo scoglio era la carta da stampa che a sua volta non riusciva a registrare tutti quei toni, cioè

le rispettive densità sul negativo.

- Se l'intervallo di brillantezza della scena ripresa era inferiore alla latitudine di posa della pellicola non vi erano ovviamente problemi di corretta registrazione (il tutto veniva ben registrato all'interno della latitudine di posa) ma vi erano problemi in stampa in quanto la gradazione della carta "normale" difficilmente avrebbe potuto recuperare la perdita di contrasto.
- Va detto che i problemi di intervallo di brillantezza eccedente erano molto più seri e difficili da trattare rispetto ai casi di intervallo di brillantezza ridotto.

Poiché l'intervallo di brillantezza del soggetto è per definizione imm modificabile, e la carta da stampa era praticamente a gradazione "quasi" fissa, l'unica possibilità di uscita da questo impiccio era data dagli interventi sul negativo. Fissi gli estremi...ma mobile il centro. È per questo motivo che "nascono" i Numeri N, in pratica si è "creato" un escamotage per collegare il soggetto alla carta. Se il soggetto era un po troppo "contrastato" si sviluppava un po meno il negativo (N-) e al contrario se il soggetto era un po troppo piatto lo si sviluppava un po di più (N+).

Ma il grande scoglio da superare era sempre il ridotto potere di registrazione delle pellicole. Tralasciamo per ora la questione della espansione del contrasto in fase di sviluppo (Numeri N+) e focalizziamo la nostra attenzione sul lato opposto, cioè quello dei Numeri N- che come abbiamo poco sopra detto erano molto più problematici da gestire.

Con la contrazione (sempre N- comunque fatta) si riuscì a salvare qualche cosa. Gli effetti sulla pellicola della contrazione sono principalmente tre:

- Il primo è quello di contenere gli annerimenti sulle alte luci in modo che non vi sia un eccesso di densità in queste che imporrebbe l'uso in stampa di carte troppo morbide che a loro volta darebbero adito ad una stampa con i toni medi troppo grigi e le ombre eccessivamente piatte.
- Il secondo – che potremmo anche indicare come una variante del precedente – è sempre quello di contenere gli annerimenti delle alte luci che quando hanno un eccesso di esposizione oltre ad incrementare di densità tendono sia a tappare (perdita di separazione tonale e dettaglio) e nei casi peggiori a diffondere "luce" anche nei punti limitrofi.
- Il terzo, e forse quello che maggiormente ci interessa, è quello di comprimere la scala tonale in modo che nello spazio limitato della corretta esposizione possono essere registrati un numero maggiore di toni.

Facciamo un semplice esempio sparando dei numeri a caso. Se vogliamo stampare su una carta di gradazione normale con un valore ISO R di 110 (diciamo una #2) dovremo preparare un negativo che abbia un intervallo di valori, o scala delle densità, di 1.10. Quindi avremo che:

- Se sviluppiamo il negativo a Gamma 1 potremmo registrare del nostro soggetto poco più di tre toni e mezzo di grigio (possiamo anche chiamarle zone o stop). Infatti $1.10 : 0.30 =$

3,66.

- Ma se sviluppiamo il negativo a G 0.60 avremmo $1.10 : 0.18$ (cioè 0.30×0.60) = **6,1**.
- Se sviluppassimo a G 0.50 avremmo $1.10 : 0.15$ (cioè 0.30×0.50) = **7,3** stop che soddisferebbero appieno una situazione di contrasto normale.
- Ma se sviluppiamo il negativo a G 0.35 avremmo $1.10 : 0.10$ (cioè 0.30×0.35) = **11** stop. Accidenti!!! Un bel salto in avanti.

Credo sia sufficientemente chiaro e quale sia lo scopo – e la potenza insita – nella fase stessa dello sviluppo del negativo. In pratica è come se dovendo collegare due punti – ad esempio due pali – e invece di una corda usassimo un elastico. Nel primo caso la misura dovrebbe essere precisa in quanto se la corda fosse troppo lunga starebbe lasca, o addirittura toccherebbe a terra, mentre se fosse troppo corta non arriverebbe proprio. Lo so che una corda è diversa da un elastico...ma a volte è meglio un collegamento “imperfetto” che nessun collegamento.

Quindi tutto a posto? Non proprio. Come abbiamo detto la espansione troppo accentuata tende a bloccare le alte luci, ad incrementare la grana, a peggiorare la nitidezza, a creare flare all'interno della pellicola, ed altre cosucce del genere. E la contrazione? Non fa ovviamente queste cose ma fa di peggio: provoca perdita di sensibilità, appiattimento della scala tonale, minimizza il contrasto locale ed inoltre infierisce soprattutto con un appiattimento eccessivo dei toni medi e perdita di separazione (dettaglio apparente) nelle ombre. Ma...piuttosto che niente è meglio piuttosto, ed infatti con la codificazione delle sue rigide regole il SZ permise di estendere al massimo grado la vecchia regola del “esponi per le ombre e sviluppa per le luci”.

E giunti a questo punto possiamo ben immaginarci quale potrebbe essere una regola non scritta del SZ: meglio registrare dei dati “non perfetti” - comunque utilizzabili - che non registrarne affatto (ribadisco il concetto “piuttosto che niente è meglio piuttosto”). Il problema principale del SZ – ma anche di tutti i fotografi dell'epoca che lo applicassero o meno – non era posto sulla qualità dei dati registrati, ma se questi venissero registrati o meno. Ed infatti il SZ stesso (e chiunque ne abbia scritto ha portato avanti con ostinazione questa regola) è tutto impostato sul problema della **registrazione** del dato. Non si parla mai della “qualità” del dato registrato e questo non è che sia del tutto sbagliato in quanto “primum manducare, deinde philosophari”. Ma se il “problema della corretta registrazione venisse meno sarebbe sciocco perseverare nel ritenerlo un fattore di primaria importanza. Non vi pare?

Sia che si studi il SZ sul libro di AA “Il Negativo”, sia che lo si faccia con autori più recenti come Phil Davis e il suo “Beyond the Zone Sytem”, tutte le considerazioni – a volte molto complesse – su come debba essere preparato il negativo sono inerenti al valore numerico delle densità (e mi pare giusto che sia così) ma senza nessun accenno al loro valore qualitativo in funzione del risultato “visivo” in stampa. E questo certamente non è il percorso che porta al massimo della qualità. Probabilmente non era possibile fare di meglio in quanto si sarebbero inseriti nel computo una infinità di variabili difficilmente gestibili, ma questo non vuol dire che non ne possiamo (dobbiamo?) tener conto al giorno d'oggi che tanti scogli del percorso sono stati superati se non addirittura eliminati di sana pianta.

Noi siamo anche Fotografi, facciamo anche fotografie, e non ci limitiamo solo a tracciare grafici e curve caratteristiche. Per questo motivo – il produrre immagini – ci obbliga a tener conto anche dei risultati visivi (qualitativi) che a loro volta le specifiche densità producono. Noi possiamo anche ottenere le stesse densità sul negativo utilizzando ad esempio una Tri X sviluppata in Rodinal e una Tmax 100 sviluppata in Perceptol, ma l'impatto emotivo che le due immagini provocheranno sarà ben diverso. E di questo dovremo imparare a tener conto.

Quindi dove è il problema? In pratica non ci sarebbe nessun problema se fossimo ancora ai tempi eroici di AA, oppure negli anni 50 o 60 del secolo scorso. Ma abbiamo addirittura cambiato secolo (oggi 2019) e nonostante questo ragioniamo ancora con lo stesso schema mentale di un fotografo di oltre 50 anni fa. Ed anche questo non sarebbe poi una tragedia se nel frattempo non fosse “tutto” cambiato quello che ci sta intorno. Sono cambiate le pellicole; sono cambiate le carte; sono cambiati gli sviluppi; sono anche cambiate le tecniche del loro utilizzo e... niente da fare...continuiamo a lavorare con i vecchi metodi. Una volta in montagna a lavorare ci si andava con il mulo: oggi si usa il fuoristrada 4x4. Entro certi limiti è un bene modernizzarsi – e un salto in avanti – basta poi non persistere con le vecchie logiche e portare il 4x4 dal veterinario, o dal maniscalco.

Si lo so che è un esempio idiota ma non me ne è venuto uno migliore, comunque è quello che quasi tutti in ambito fotografico stanno facendo.

Oggi abbiamo a disposizione:

- Pellicole da 400 ISO che sono migliori delle vecchie 100 ISO, e anche di molte 50, e quindi non siamo più obbligati ad utilizzare pellicole a bassa o bassissima sensibilità...se non per scelta specifica.
- Pellicole che riescono a registrare (latitudine di posa) quasi 12 stop (10 sicuri) pur mantenendo una qualità ottima sotto tutti i punti di vista.
- Carte eccellenti anche con grado di contrasto differente dalla classica gradazione “normale”. Non è più un problema la scelta di una specifica gradazione in quanto si può ottenere un risultato ottimizzato anche mettendo in predicato di “poter” utilizzare gradazioni dalla 1 alla 3 e mezzo. E forse oltre.
- Bagni di sviluppo di nuova formulazione che riescono ad ottimizzare bene contemporaneamente sia luci che ombre senza il rischio di tappare minimamente le alte luci anche per densità piuttosto spinte
- Tecniche di sviluppo molto migliorate soprattutto per quanto riguarda i parametri della diluizione e della agitazione. Oggi anche di norma si possono usare bagni molto più diluiti, con consistente riduzione della agitazione, con un lavoro sinergico impensabile in tempi precedenti.

E noi cosa facciamo? Cerchiamo di sfruttare al meglio tutte queste possibilità per ottenere una qualità migliore? No, continuiamo a preoccupare dei soliti problemi di registrazione che sono per lo più ormai inesistenti, mentre ora che potremmo soprattutto lavorare sui problemi inerenti la

qualità (visione) non ce ne occupiamo affatto.

Ribadisco il concetto: se quasi tutti i problemi inerenti una corretta registrazione sono superati di fatto per quale motivo tenerli ancora in piedi con la possibilità che questo modo di fare ne peggiori la qualità, quando sarebbe addirittura meglio non fare nulla? Se buona parte dei problemi di registrazione sono superati semplicemente tralasciandoli perché non dedicare il nostro interesse lavorando su una accentuazione della qualità? Se nonostante tutto il parametro della registrazione ancora non è totalmente superato, siamo proprio certi che procedere con i vecchi metodi sia ancora la cosa migliore da fare? Non sarebbe meglio prendere in considerazione nuove e più confacenti strade?

Spero vivamente di essere riuscito a far ben comprendere quale è il mio pensiero, e soprattutto dove è il problema: non saprei come meglio esporlo. Ma non è sufficiente far presente dove è il punto debole di una conduzione classica del SZ (leggi superata) – e sarebbe fra l'altro di scarsa utilità pratica – se non dessi anche qualche indicazione pratica su come impostare il superamento del problema stesso. Faccio presente che a tali considerazioni ci sono giunto piano piano, negli anni, soprattutto cercando di migliorare di volta in volta i risultati che ottenevo. Alla fine ho accumulato un imponente mole di dati – e di convinzioni – che mi hanno permesso di formulare con una sostanziale sicurezza una possibile via di fuga. Sono oltre venti anni che i miei negativi – e principalmente le mie stampe – vengono fuori da queste considerazioni. E vengono fuori piuttosto bene. Lo so che la considerazione ultima è piuttosto soggettiva, ma il mio lavoro deve principalmente soddisfare le mie esigenze.

Come cambiare strada

Le cose da dire sono tante e per una più agevole esposizione preferisco portarle avanti per punti separati.

- Scegliere prodotti sensibili moderni e/o di certificata qualità. Su questo punto non si discute. In molti sono convinti che pellicole e carte di “una volta” fossero nettamente migliori di quelle di oggi. Ma questa è solo una pia convinzione. Non so perché basti scrivere qualche cosa che ricordi e riconduca a produzioni passate, “di una volta”, per attirare tanti sprovveduti. Quelle pellicole e quelle carte le ho usate per molto tempo e non le rimpiango minimamente, ne le cambierei con quelle attuali. Sulla capacità di registrazione (latitudine di posa o corretta registrazione) delle pellicole moderne mi sono già sopra espresso, ed è un dato di fatto che le produzioni moderne di pellicole a grani tabulari sono quanto di meglio ci sia mai stato avendo “quasi” raddoppiato la loro capacità di registrazione. Grana praticamente invisibile, ottima nitidezza e scala tonale perfetta (è quasi sparito il piede e la spalla, e il tratto rettilineo di corretta registrazione è esteso per quasi tutta la sua capacità di registrazione). Molti sono convinti che la qualità di una pellicola sia proporzionale al suo contenuto di argento. Non credo che sia sempre così.

Certo è che se l'argento non c'è la pellicola fa schifo, ma voglio ricordare che il costo dell'argento è una minima frazione del costo complessivo di una pellicola. Va bene che per risparmiare i produttori si attaccano a tutto ma se il produttore è serio e storico non si sputtana per così poco. Credo che lo stesso discorso possa essere fatto per le carte anche se in questo caso forse una maggiore quantità di argento possa effettivamente portare ad una maggiore qualità. Certe carte di produzione attuale, ad esempio le baritate Foma, sia a gradazione fissa che a contrasto variabile, non mi hanno soddisfatto minimamente (sono orribili) sia perché l'emulsione è molto fragile - e si stacca e si graffia che è un piacere - sia perché ha uno strato sensibile sottilissimo che addirittura crea difficoltà di corretta copertura su tutta la superficie. Non so se in questo caso è o meno un problema di quantità di argento presente: certo è che se lo strato sensibile è sottilissimo - al limite della decenza - c'è poco da fare.

- I vecchi bagni di sviluppo sono piuttosto aggressivi in modo particolare per le pellicole moderne, ed è per questo motivo (ovviamente non solo) che a parità di formulazione oggi li utilizziamo molto più diluiti. Non credo che siano in molti ad utilizzare i classici D76 e ID11 in soluzione concentrata come si faceva di norma una volta: Oggi credo che il minimo sindacale sia la diluizione 1+1 o 1+3. E non è solo per una questione di risparmio. Ci si guadagna anche con una maggiore nitidezza, un incremento della sensibilità e una accentuazione della gradazione tonale. Tralascio volutamente considerazione su bagni con nomi storici ma di produzione moderna, come ad esempio lo Studional o lo stesso "Rodinal" nelle sue molte formulazioni anche di fantasia, poiché poco si sa di come sono fatti e ben poco hanno a vedere con i prodotti originali di un tempo. Per quanto riguarda il vecchio Studional che usavo una volta per le pellicole piane di medio e grande formato non mi sembra che abbia molto a che vedere con quello moderno forse appositamente riformulato per le pellicole in rullo. Per quanto riguarda il vecchio Rodinal Agfa è troppo tempo che non lo uso per darne un giudizio sicuro, ma il parere di altri utilizzatori che lo usano ininterrottamente da decenni non sono certamente incoraggianti. Ad esempio lo R09, per quanto sia presentato come "Rodinal Agfa", non sembra averne le stesse caratteristiche: la grana è più disordinata e confusa, la gradazione tonale già limitata nel vero Rodinal sembra peggiorata per non parlare della conservabilità praticamente sparita. Non sono pochi i casi di utilizzatori che dopo pochi mesi dalla apertura della boccetta si sono trovati con un "liquido" inefficiente. Una volta la conservabilità del Rodinal era espressa in anni...oggi in mesi.
- Sempre riguardo ai bagni di sviluppo per negativi (per quelli per carte non ritengo che ci siano differenze apprezzabili fra vecchi e nuovi) c'è da tenere ben presente un'altra possibilità che oggi ci si presenta: non utilizzare bagni contenente Idrochinone. Sembra una banalità ma l'Idrochinone benché abbia degli innegabili vantaggi per quanto riguarda (dovrei dire riguardava) il suo utilizzo professionale (industria e laboratori) soprattutto per meriti quali il basso costo e la ottima conservabilità, ha per altro per un uso amatoriale e di "alta qualità" il gravissimo difetto diappare le alte luci. E questo lo fa indipendentemente a cosa è abbinato, dalla formulazione, dalla durata del tempo di sviluppo e dalla diluizione. Ovviamente c'è grado e grado ma la tendenza è sempre quella diappare le densità maggiori. E l'Idrochinone è presente in moltissimi i bagni di sviluppo (oserei dire quasi tutti). Per una migliore qualità delle alte luci (e non parliamo di quelle densità eccedenti la Zona VII) bagni con Idrochinone andrebbero rifiutati soprattutto se il

nostro scopo è ottenere una ottima e “progressiva” scala tonale estesa fino al limite delle possibilità di registrazione della pellicola stessa. Tenendo conto che un qualche cosa fa anche sugli altri toni andrebbe addirittura bandito fra le possibilità di sviluppo per negativi, se non per scopi specifici.

Sarà pure un caso ma il più moderno sviluppo della Kodak specificatamente creato per lo sviluppo delle pellicole Tmax non contiene Idrochinone e proprio per questo in abbinamento fra loro (o con altri bagni che non lo contengono) permettono una possibilità di registrazione ben superiore ai 12 stop. Altri bagni di sviluppo “moderni” che hanno le stesse caratteristiche (in verità anche molto superiori) sono gli sviluppi tannanti a base di Pirocatechina e Pirogallolo: ad esempio Il Pyrocat HD, l’Hipercat, il PMK ed altri di simile logica di impiego. I rivelatori tannanti si usano dalle origini della fotografia ma non mi fiderei troppo delle vecchie formulazioni...meglio sceglierne una fra quelle moderne.

Gli sviluppi senza Idrochinone ci sono sempre stati - ad esempio il D23 con solo Metolo - ma in questo caso siamo alla presenza di bagni piuttosto morbidi - direi anche eccessivamente morbidi in alcuni casi - che potrebbero non sempre essere ottimizzati per una buona scala tonale, o per la nitidezza, la grana o lo sfruttamento della sensibilità. Bagni invece come l’Xtol, o i moderni tannanti, non solo producono un effetto migliore sulle alte luci, ma non hanno controindicazioni di sorta. Un bagno a formulazione morbida (sempre il D23 e simili) ha la caratteristica di ammorbidire (abbassare il contrasto) su tutta la sequenza dei toni (scala tonale) in quanto tende sempre a produrre una curva caratteristica tutta allocata sulla parte bassa del grafico. Questo si traduce in stampa in toni piuttosto morbidi che non sempre si adattano a rappresentare la sequenza reale delle luminanze del soggetto. Nei casi peggiori (o meglio più accentuati) tale fatto porta a produrre stampe in chiave bassa (low key) che potremmo visualizzare con le immagini prodotte a suo tempo da Cavalli. Sicuramente splendide ma molto “interpretate”.

Una delle caratteristiche più apprezzabili dei bagni senza Idrochinone e che non siano a formulazione morbida, quindi quelli tannanti e tipo Xtol, è che pur abbassando la densità delle alte luci lo fanno in un modo molto particolare senza danneggiarne la separazione tonale. In pratica a differenza della contrazione classica (Numeri N-) che riduce l’annerimento delle alte luci per un sostanziale “sottosviluppo con tutto quello che ne comporta (perdita di sensibilità, perdita di contrasto nelle alte luci, appiattimento dei toni medi) in questo caso non vi è alcun sottosviluppo ma piuttosto uno “schiarimento” delle densità più alte, sia dovuto alla azione tannante e di coloritura (tanning e staining) sia alla mancata azione “nefasta” dell’Idrochinone.

Le alte luci sono “visivamente” più chiare quindi più permeabili alla luce (non saprei come meglio dirlo) ed inoltre anche se nei casi peggiori la attinicità e di fatto è piuttosto alta (visivamente sembra chiaro ma attinicamente è scuro) questa non essendo “tappata” resta perfettamente stampabile con un incremento di esposizione (bruciatura in stampa) in quanto il contrasto e la scalatura tonale sono rimasti praticamente invariati (non tappati). È molto strano che di questa possibilità “eccezionale” non ve ne sia gran cenno in letteratura in funzione di alternativa alla classica contrazione. La sostituisce pienamente senza averne i difetti.

- Prevedere sin dall'inizio della visualizzazione di avere la possibilità di poter stampare la nostra immagine su più gradazioni di carta (una o l'altra ovviamente) e non restare fissi come concetto su una sola gradazione predeterminata, offre un indiscutibile vantaggio in funzionalità e praticità del lavoro. Il negativo prodotto (o da fare) non deve essere mirato a soddisfare il valore ISO R di una specifica gradazione di carta ma possiamo avere la libertà di produrre un negativo che se non stampa bene su "quella" lo può fare su una gradazione vicina. Questo oltre a semplificare il lavoro concettuale e pratico di preparazione del negativo ha il principale vantaggio nell'escludere dal computo degli interventi buona parte delle variazioni impostate con i Numeri N.

Se invece di intervenire con i Numeri N posso avere le stesse variazioni semplicemente cambiando il contrasto della carta avremo tre grandi vantaggi: il primo è che la decisione di intervenire è demandata alla fase di stampa e non alla fase di sviluppo del negativo (quindi in potenza meno possibilità di errore); il secondo, forse ancora più importante, è che si eliminano tutti gli effetti negativi specifici della espansione e soprattutto quelli della contrazione; il terzo – ma è in parte una ripetizione – è che in pratica spariscono dal novero della visualizzazione e dalla fase di sviluppo tutte le azioni sui Numeri N di minore entità in quanto per variazioni di (circa) $N-1$ e $1\frac{1}{2}$ o $N+1$ e $1\frac{1}{2}$ basta intervenire sulla carta. Ma questo semplifica anche gli interventi di maggiore spessore sempre che sia ancora possibile farli sulle pellicole moderne. Se dobbiamo fare un $N-3$ possiamo suddividere l'intervento in due momenti (o fasi) cioè fare un $N-1\frac{1}{2}$ con la contrazione e il resto scegliendo una carta di gradazione più morbida.

- Se ci rendiamo conto che sviluppare il negativo ad una temperatura di 16 gradi non produce gli stessi effetti che farlo a 24; se la mancanza di agitazione (stand) non dà gli stessi risultati della agitazione continua; se usare un bagno di sviluppo in soluzione stok (ad esempio D76 "puro") non comporta lo stesso risultato che usarlo 1+3 oppure 1+5; se idealizziamo che tempi di sviluppo diversi possano produrre risultati molto differenti, se, allora siamo pronti ad accettare la proposta di utilizzare in modo effettivo ed efficace anche questi parametri per incrementare il nostro fattore qualità.

Dobbiamo fare noi stessi un salto cognitivo e capire i meccanismi di creazione e incremento qualitativo che questi parametri possono sottintendere se ben gestiti. Se abbiamo capito che il tempo di sviluppo non va solo variato in funzione della temperatura di esercizio come fattore di compensazione, ma è anche il modo più semplice per variare il contrasto del negativo con un evidente rapporto diretto sulla "qualità" finale, allora perché non utilizzare a tale scopo anche le variazioni di altri parametri quali la diluizione e l'agitazione?

- Gli effetti della diluizione dovrebbero essere ben chiari a tutti in quanto è un parametro "variabile" ormai utilizzato da molti anni e nessuno credo sia in grado di sostenere che non apporti notevoli conseguenze sul risultato finale. Un incremento della diluizione comporta notevoli benefici (se cercati ovviamente) che potremmo brevemente rappresentare in queste caratteristiche: necessità di tempi più lunghi di sviluppo quindi meglio gestibili; miglior sfruttamento della sensibilità; incremento della nitidezza;

migliore gradualità della scala tonale; migliore separazione tonale e – forse la caratteristica più conosciuta – effetto “compensatore”. Contrariamente a quello che molti credono (soprattutto ultimamente) l’effetto compensatore non si espleta solo riducendo la densità delle alte luci, ne tanto meno lo si ha con un bagno di sviluppo ad esaurimento (termine inventato da poco e con nulla pertinenza sulle effettive dinamiche di sviluppo) che avrebbero – solo eventualmente quest’ultimo – il solo effetto di agire in un solo punto della curva caratteristica: le alte luci appunto.

L’effetto compensatore vero e proprio lo si ha quando l’azione posta in atto interviene in entrambi i lati della scala tonale, e quindi anche sulle ombre. Infatti l’azione di un vero bagno compensatore è quella di permettere un incremento di densità nelle ombre mentre contemporaneamente trattiene lo sviluppo delle alte luci. Se si limitasse ad intervenire solo sulle alte luci sarebbe una semplice azione di abbassamento del contrasto (quindi una azione di contrazione N-) e pertanto non si capisce dove sarebbe la “compensazione” o come meglio la chiamava il Namias “armonizzazione”. Ci sarebbe anche da puntualizzare sulla consistenza effettiva del termine “sviluppo ad esaurimento”... ma per ora passiamo oltre.

Bene quindi intervenire “anche” sulla diluizione, ma c’è un’altro parametro che se ben utilizzato porta ad un sostanziale incremento della qualità: è l’agitazione. Noi sappiamo già dagli anni 50 (gli ultimi) cioè da quando sono stati introdotti nell’uso pratico gli sviluppi ad alta nitidezza (Beutler, Crawley, Anonimo, FX1 e FX2, Acutol e Neofin Blu e tanti altri a seguire) che una diminuzione della agitazione comporta un incremento della nitidezza. Quindi partiamo dall’assunto che il parametro “agitazione” ha una determinante influenza. Ho scritto volutamente “determinante” poiché in questo caso – con gli sviluppi ad alta nitidezza – è un parametro prioritario in quanto accresce la nitidezza oltre le potenzialità stesse dello specifico bagno di sviluppo. Con la mancanza di agitazione per contro (diciamo pure Stand e Semi-Stand) si ha un eccessivo appiattimento del contrasto tanto che - ci dice AA – potremmo arrivare al limite della non stampabilità. Al lato opposto - con la agitazione continua – si ha un incremento del contrasto anche piuttosto spinto. Va da se che questa variazione del contrasto è anche in funzione dell’energia del bagno usato. Se si utilizza una soluzione di sviluppo ad azione piuttosto blanda (vogliamo prefigurarla con un D76 1+3 o meglio 1+5?) è ovvio che l’incremento di contrasto sia ridotto, ma non direi proprio inavvertibile, rispetto a quanto potrebbe essere se si fosse utilizzato il D76 puro. Se anche altri autori facessero propria questa semplice constatazione (cioè che la variazione è in funzione del bagno impiegato) non saremmo costretti a leggere quelle affermazioni piuttosto banali che accomunano la agitazione intervallata e quella continua in un pari risultato.

Quello che però mi interessa ora far rilevare è che poiché esiste un parametro agitazione, e poiché esistono estremi diversi di agitazione – da nulla a continua – e poiché la scelta di queste azioni cambia il risultato, la agitazione stessa deve essere considerata un parametro effettivo e influente. Tanto influente che per convenzione – nella quasi totalità dei casi che interessano il fotoamatore – si adotta una agitazione intermedia fra i due estremi che se pur con delle minime varianti è a tutti gli effetti diventato ormai uno standard. Quindi se di prassi i migliori risultati si ottengono con una agitazione intermittente, e se questa è ben lontana dai suoi estremi, non vedo perché avvicinarsi o

allontanarsi ad uno o l'altro di questi estremi non possa avere una influenza pratica sul risultato. Se l' ha sulla nitidezza e l' ha sulla variazione del contrasto perché non potrebbe averla anche su altri parametri, come ad esempio la "qualità"?

L'ho presa un po alla larga – purtroppo certi argomenti sono viscidati e sfuggitivi – ma è qui che volevo arrivare: considerare a pieno titolo la agitazione come un parametro influente sulla qualità. Oltre che sfuggitivi certi parametri sono anche difficili da studiare, da quantificare e soprattutto da spiegare, ed è questo il caso della agitazione in funzione della qualità. Considerando poi che il termine qualità (oggettiva) è sua volta piuttosto difficile da quantificare, e soprattutto da essere accettato in pari forma da persone diverse, mi limiterò a dare solo qualche impressione in merito. Dopo essere passato attraverso tutte le fasi della agitazione (anche quella ad azoto industriale, ma esula da questo contesto) con particolare attenzione a: agitazione continua manuale in bacinella (pellicole piane) con schema Kodak; agitazione continua con processori Jobo; agitazione della tank per ribaltamento ogni 30 secondi, ogni minuto, ogni 2 o 3 minuti; agitazione della tank molto rallentata ogni 5 o 10 minuti o ogni quarto del tempo di sviluppo; agitazione Semi-Stand o Stand, dopo tutto questo posso affermare che i migliori risultati li ho ottenuti con una agitazione rallentata.

Non è sufficiente agitare di meno per ottenere buoni risultati, come non lo è diluire di più e/o allungare il tempo di sviluppo, ma piuttosto il singolo attore dovrebbe aver cura di notare in proprio quali variazioni di questo parametro (o questi) porta ad un miglior risultato. Non va dato per scontato che tutte le "variazioni" producano risultati migliori – e siamo sempre al solito punto - bisogna provare ed interagire con quello che si sta facendo. Ad esempio lavorando con il Pyrocatt HD mi sono accorto che i risultati erano tanto migliori quanto maggiore era la diluizione, nonché ridotta la agitazione e più lungo il tempo di sviluppo. Partendo da una diluizione base di 1+1+100, con una agitazione standard ogni minuto e un tempo di sviluppo di 20 minuti, sono arrivato passando per uno stadio intermedio ad utilizzare la diluizione 1+1+400 con una agitazione ogni 10 minuti ed un tempo di sviluppo di 1 ora. Non avevo prima mai ottenuto dei negativi così "belli", armoniosi, facili da stampare e di ottima qualità complessiva. Purtroppo, non so se per il mio modo di lavorare, o per la pellicola che uso (Tmax 400) più andavo verso "l'estremo" della sperimentazione al crescere della qualità faceva compagnia una sempre più frequente possibilità di ottenere negativi macchiati. Nulla di strano in quanto in certe situazioni è purtroppo una caratteristica dei rivelatori tannanti, ma è inaccettabile oltre al caso sparuto. Evidentemente con il mio modo di operare inducevo una eccessiva "ossidazione" del bagno e quindi la produzione di macchie. Pazienza...sono ritornato alla diluizione 1+1+100. Ma anche se sono ritornato al punto di partenza ho capito che "parzialmente" potevo sfruttare quanto avevo trovato e mantenere una modalità di agitazione piuttosto ridotta.

- Altra variabile importante è il tempo di sviluppo, ma non intendo la modifica del tempo in funzione del Gamma – o per compensare variazioni di temperatura – ma specificatamente l'adozione "volontaria e cercata" di certi tempi di sviluppo. Mi riferisco nello specifico all'adozione di tempi relativamente lunghi. Non entra nelle mie cognizioni – e tanto meno nella mia manualità – la possibilità di sviluppare un negativo per tempi inferiori ai 10

minuti, e diffido molto della “conoscenza” di chi consiglia tempi inferiori a questo, e tanto più se si tenta di ridurli a 4 o 5 minuti. Lo so che questi tempi sono consigliati anche da alcune case produttrici, ma questo non toglie valore a quanto ho detto e mi crea qualche dubbio sul motivo per cui questo è fatto. Per decenni si è ripetuto che tempi inferiori ai dieci minuti erano a rischio, ma a quanto pare ormai il fare presto ha preso il sopravvento sul fare bene.

Non c'è un limite funzionale alla riduzione del tempo di sviluppo e si può farlo nel tempo di un minuto, o addirittura di pochi secondi, e se non lo si fa il motivo è esclusivamente correlato alla qualità ottenibile. Che un tempo troppo breve provoca comunque una bassa qualità (sia essa oggettiva, macchie, non uniformità, grana e contrasto) va considerato un dato di fatto. La questione da dirimere è dove incomincia (o finisce) un “tempo breve”. Come ho appena detto per me “il tempo breve” è quello al di sotto dei 10 minuti, e se posso ottimizzo il mio tempo di sviluppo attorno ai 15/20 minuti. Non sempre è possibile farlo in quanto molti bagni di sviluppo commerciali consigliano tempi molto più brevi. Ma ci si può adattare (avvicinarsi) mantenendo una temperatura fra i 18 e 20 gradi, una maggiore diluizione e una ridotta agitazione. Abbinando in qualche modo questi effetti potremmo forse giungere ad un aumento del tempo consigliato dal produttore di oltre il 50%.

Oppure? Se non c'è uno specifico motivo per utilizzare “quel” bagno di sviluppo che permette solo tempi brevi...beh si cambia bagno scegliendone uno più adatto o dalle caratteristiche più malleabili. Mi sono da tempo reso conto che al di là del maggior tempo richiesto – ovvio – adottare tempi di sviluppo compresi fra i 15 e 30 minuti non comporta nessuno svantaggio pratico e funzionale ma ne trae invece vantaggio la qualità. Da quando adottato i tempi lunghi mi sembra che i negativi siano più armoniosi e stampino in modo migliore – con più semplicità e meno interventi. Forse non è solo dovuto a questo parametro e conta molto anche la diluizione e la agitazione a cui deve (o può) essere correlato...ma perché non potrebbe essere così? Vi invito a provare e vedere se funziona o meno.

- Ultimo parametro quasi scontato è la scelta del bagno di sviluppo. Quanti lo fanno realmente in funzione dei risultati cercati? Se si cerca un bagno perché dia il miglior sfruttamento della sensibilità, meno grana, grana invisibile, alta nitidezza o buona compensazione, perché non sarebbe possibile impostare la nostra scelta “solo” sul parametro della “massima qualità”?

Di solito, e soprattutto per le prime volte, il bagno di sviluppo si sceglie per parametri totalmente avulsi dalla qualità, o da una specifica caratteristica, ma vale di più il sentito dire, lo usano in tanti, va bene per tutto e il fatidico “promette miracoli”. Nessun produttore vende il suo prodotto dicendo che è una misera brodaglia, o quanto meno che ha solo poche buone caratteristiche – deve sempre fare di tutto e farlo anche al meglio delle possibilità. Poiché questo è illogico va da sé che se ne dicono sempre troppe su di un dato prodotto e che alla fine non ci si capisce più nulla e non si ha un parametro oggettivo su cui basarsi. La domanda è: ma se tutti fanno tutto e lo fanno altrettanto bene perché ci sono in commercio (o da prepararsi) tanti prodotti che portano allo stesso risultato? Non ne basterebbe uno solo?

La realtà è che ogni prodotto (formulazione) è adatta per produrre solo “poche” specifiche cose che sono unicamente correlate alla sua formula e solo in seconda battuta al modo di utilizzarlo. Quindi è da intendere che prodotti differenti (formula) diano sostanzialmente risultati diversi in tutto, o per lo meno in qualche caratteristica. L’unica cosa da fare è sperimentare in proprio (come punto di partenza si potrebbe prestar fede ad una fonte qualificata – molto qualificata) sino a trovare il risultato che meglio si addice ai nostri scopi e/o al nostro concetto di qualità. Ma sperimentare (o provare) non vuol dire passare sotto le forche caudine di decine di “test” (qualsiasi tipo di prova si intenda per test) fatti su una miriade di prodotti diversi. Il test fatto alla ricerca di un mitico risultato ottimale e portato avanti incrociando a caso i prodotti è tempo perso. Il test deve dimostrare qualche cosa (come conferma o ricerca) e va fatto partendo da basi solide di conoscenza. È inutile fare delle prove a tappeto per cercare qualche cosa che poi – forse – se trovata non sapremmo identificare per il suo effettivo valore, o peggio se raggiunto un ragguardevole risultato non capire appieno a cosa è da attribuirsi o cosa ha prodotto cosa.

Il bagno di sviluppo miracoloso non esiste (per la verità il mio bagno “quasi” miracoloso lo ho trovato dopo decenni di prove...ma questa è un’altra storia) e fra i tanti disponibili sul mercato (già pronti o da farsi, e io preferisco finché possibile questi ultimi) bisogna fare la scelta basandosi sulla caratteristica che più ci interessa mettere in risalto. In questa scelta che è prettamente personale – sia per gusto estetico, per capacità e per formato utilizzato in ripresa – bisogna pur passare e risolvere. Non ho consigli risolutivi in merito ma vi invito a considerare tutti i parametri in gioco (o quelli che più vi interessano) evitando di accumulare tutto in un grande calderone. Un solo esempio: la scelta dello sviluppo in funzione del formato di pellicola utilizzato. L’Hc110 è nato come sviluppo industriale per laboratori soprattutto per le pellicole di grande formato tanto è che per diversi anni dal suo esordio è stato sconsigliato per pellicole di piccolo formato come quelle in rullo. Siamo proprio sicuri che per un rullo 24x36 non esista qualche cosa di meglio? E passiamo al Rodinal: è stato sempre usato per le pellicole di piccolo formato ed improvvisamente è passato ad essere usato anche per le pellicole piane di grande formato. Le sue caratteristiche sono: grana grossa, scala tonale ridotta, contrasto piuttosto elevato, basso sfruttamento della sensibilità. Siamo proprio sicuri che queste caratteristiche si sposino bene con una ripresa in 4x5” o in 8x10” su pellicola piana?

Conclusione

Per il partire da “solide basi di conoscenza” intendo l’avere una effettiva conoscenza su quali sono i parametri che concorrono alla formulazione di un bagno di sviluppo e soprattutto saper impostare la scelta basandosi sulla sua formulazione o – in mancanza di questa – studiando bene quali sono le sue caratteristiche. La strada per arrivare a questo è lunga e difficile ma deve essere percorsa se vogliamo approdare a risultati di ottima qualità. Chi vuole ottenere tutto e subito dopo un paio di prove...o ha un gran culo o dovrà accontentarsi di quello che viene. Un consiglio che mi sento di dare è quello di leggere testi di autori qualificati, e una buona fonte per questo è il mercato dei libri usati dove sono reperibili con una certa facilità tanti autori che ne hanno scritto

dagli anni 50 in poi. Purtroppo non mi fido molto degli autori attuali che complice la moderna possibilità che offre il web di stampare solo poche copie scrivono cose senza senso per lo più frutto della funzione “copia e incolla”. Non si può accettare che un autore per il suo libro scriva un paragrafo sulla sensitometria del negativo e...ci metta (svolga) quella della carta. Copia e incolla appunto, ma anche fatto male.

Libri, libri, e ancora libri. Libri o riviste cartacee. O autori del web molto qualificati che in genere hanno scritto anche sul cartaceo. Il web è una fonte inesauribile di informazioni ma è difficile poi capire quali sono di valore e quali è meglio lasciar perdere; quindi un gran minestrone di poche cose buone in mezzo a tante e sonore puttunate del tipo: DOMANDA - *Perché il fissaggio deve essere acido?* RISPOSTA - *Perché se non è acido non fissa.* Da rimanerci di sasso soprattutto se il tipo che ha dato questa perla di risposta se la tira molto e tiene corsi di fotografia.

Oggi ci sono anche tanti corsi di fotografia appunto ma non mi è chiaro come mai ci siano improvvisamente tanti esperti di CO. Poi capita di trovare sul web che un insegnante reclamizzi il suo corso (più che giusto) e scriva “uso degli acidi in CO”. O peggio chi insegna fotografia ingarbugliando le cose con supercazzole complicate al solo scopo di lucrarci sopra con corsi a pagamento. La Fotografia è semplice, e semplice è anche la pratica della camera oscura, e se ve la fanno complicata è al solo scopo di guadagnarci sopra. Mi ricordo una massima letta sul fumetto Alan Ford che ben si presta per questa occasione: “Dottor ricorda curare sempre guarire mai. Ogni paziente guarito o morto è un cliente perso”. Non ci vuole molto a capirlo: finche avrete dubbi e resterete “incerti” sul da farsi porterete soldi.

© Werther Zambianchi
Caporciano – Giugno 2019

Revisione 20026
www.grandeformatoabruzzo.it

