

M A G A Z I N E

Leica

© 8 - NUMERO 9 - MARZO 1996 - Spedizione in abbonamento postale - 50% - MILANO

Robert Doisneau

1/96

Tutti i diritti sono riservati ed esclusivi di POLYPHOTO - Questa e' una copia per la sola consultazione
ATTENZIONE: e' vietata ogni riproduzione anche parziale dei contenuti - WWW.PhotoBIT.IT

**Direttore Responsabile**

ROMOLO RAPPAINI

Direttore Editoriale

ANDREA PACELLA

Redazione e amministrazioneVia C. Pavese 11/13, 20090 Opera (MI)
tel. 02/57607000 fax 02/57606850**Fotolito e stampa**

Clemar - via Simone d'Orsenigo 6, Milano

Hanno collaborato:C. Allonas, P. Ascenzi, BN Studio,
E. Ceratti, G. D'Alpaos, R. Dotti, Ag.
Grazia Neri, M. Rebuzzini, G. Rogliatti,
E. Salvador, G. Sartorius, G. Vitale.Registrazione del Tribunale di Milano
n°360 del 17/7/93. Spedizione in
abbonamento postale - 50% Milano.Abbonamento annuale per l'Italia (4
numeri - marzo, giugno, settembre,
dicembre) lire 48.000. I versamenti
vanno effettuati sul CCP n° 26610204,
intestato a Polyphoto SpA, via C. Pavese
11/13 20090 Opera (MI).

3. Editoriale
4. Speciale Robert Doisneau
16. Paolo Pellegrin *intervista di Andrea Pacella*
22. Gabriele Crozzoli: Trieste
24. European Publishers Award 1995
25. In strada, testimone
26. Leica News
28. Gli obiettivi Leica: Summicron-R 2,0/50mm
30. SAM.CA, la clinica delle Leica *di E. Salvador*
32. Leica I, Anastigmat e Elmax *di P. Ascenzi*
34. Il fascino del bianconero
36. Il ritratto
38. Compatibilità Leica Pradovit
40. Filo Diretto
42. Un fiocco azzurro (e una Leica M6) *di G. Vitale*

citazioni e curiosità Leica

«Queste fotografie delle ville di Bagheria sono state fatte probabilmente con una vecchia Leica, come quella che usava mio padre.

Il mirino che sporge come un piccolo cannocchiale, il corpo metallico chiaro con le finiture in ferro nero, una vestina di pelle butterata. Esplosione, velocità, distanza. Ogni cosa si regolava a mano e le foto risultavano precise, col disegno in bianco e nero nitido e pulito, come un'incisione a punta secca.»

Bagheria di Dacia Maraini (Rizzoli, Milano 1993)

«Dalla biblioteca di Fort Monmouth, Robert Kinkaid si procurò libri di fotografia e di arte, e li studiò. Inizialmente apprezzava soprattutto gli impressionisti francesi e l'utilizzo della luce in Rembrandt.

Con il tempo cominciò a capire che proprio la luce era il fulcro delle sue fotografie, non gli oggetti, semplici veicoli di riflessione. Se la luce era buona, si trovava sempre qualcosa degno di essere fotografato. Cominciavano a prendere piede le macchine fotografiche da trentacinque millimetri, e lui acquistò una Leica di seconda mano in un negozio del posto. La portò con sé a Cape May, nel New Jersey, e dedicò la sua settimana di licenza a fotografare la vita sulla costa.»

I ponti di Madison County di R.J.Waller (Frassinelli, Milano 1993)



La passione di Sua Maestà la Regina Elisabetta II d'Inghilterra per le Leica è ormai nota. Nel 1986, per celebrare il suo sessantesimo compleanno, le poste britanniche realizzarono una serie di francobolli commemorativi illustrati con vari ritratti della Regina.

In uno di questi, Sua Maestà è raffigurata con in mano la Leica M3 (numero 919.000) donatale dalla Leitz nel 1958.

In copertina: Robert Doisneau «Le poète et son verre». (Rapho/G.Neri)



Trademark of
The Leica Camera Group

La notizia ufficiale è stata data il 17 gennaio scorso. La Leica Camera GmbH ha acquisito la proprietà della divisione fotografica della Minox, con sede a Heuchelheim. Il passaggio di proprietà vero e proprio avrà luogo all'inizio di aprile. Il programma della Leica Camera è quello di continuare a gestire la Minox come una società indipendente all'interno del Leica Camera Group, e di ridare vigore al marchio Minox, che gode tutt'oggi di una eccellente reputazione in tutto il mondo. Dopo le difficoltà economiche, e la conseguente amministrazione controllata, che hanno colpito la Minox negli ultimi sette anni, l'attuale produzione di apparecchi fotografici verrà ulteriormente ampliata, e la Leica si farà altresì carico di tutti gli obblighi relativi all'assistenza tecnica.

La notizia dà lo spunto per diverse riflessioni. Innanzitutto questa acquisizione sottolinea la vitalità economica della Leica Camera, che lasciatisi ormai alle spalle il difficile momento segnato dai primi anni Ottanta, si presenta quale una delle aziende più promettenti e dinamiche nel panorama europeo, come sottolineato più volte negli ultimi tempi da numerosi quotidiani e settimanali economici di tutta l'Europa. Un dinamismo non solo economico ma soprattutto tecnologico, sebbene tutte le innovazioni vengano sempre attuate nel rispetto di una filosofia costruttiva ormai consolidata, che fa della precisione e della qualità due condizioni sine qua non.

Ed è proprio nell'ottica di questa vitalità tecnologica che si può trovare ragione della scelta della Leica Camera di acquisire la Minox.

Quest'ultima infatti ha sempre rappresentato un vertice di tecnologia e know-how nell'industria fotografica mondiale, specialmente per quel che concerne la miniaturizzazione dei componenti, una strada intrapresa da Minox ormai da decenni, che recentemente è diventata una importante variabile strategica nel mercato fotografico.

In secondo luogo, non è trascurabile il fatto che con l'acquisizione della Minox la storica presenza dei costruttori di apparecchi fotografici tedeschi è ormai di fatto limitata al Leica Camera Group, dopo il passaggio dei marchi Contax e Rollei a due multinazionali asiatiche, rispettivamente la giapponese Kyocera e la coreana Samsung.

Buon lavoro quindi alla Minox, con l'augurio

che la sua entrata nella famiglia Leica porti a una sinergia che possa essere utile e produttiva per entrambi i marchi.

Come avrete già avuto modo di notare Magazine Leica si presenta radicalmente trasformato nella sua veste grafica. Questo cambiamento nasce dal nostro desiderio di rinnovare l'estetica della rivista, giunta ormai al suo terzo anno di vita, in coincidenza di una novità ben più importante ufficializzata dalla Leica Camera GmbH all'inizio di quest'anno.

Dal Primo gennaio 1996 la Leica ha modificato la grafica del suo marchio: è ritornata all'ormai leggendario "red dot" il punto rosso contenente il logo che dal 1976 è presente sulle fotocamere Leica reflex e in seguito su quelle a telemetro.



LEICA

Si tratta di un evento significativo, anche perché il nuovo logo è esclusiva proprietà della Leica Camera. La divisione ottica Leica, specializzata nella produzione di microscopi e apparecchiature scientifiche, con sede a Wetzlar, manterrà invece l'utilizzo del logo Leica rosso in campo bianco.

«Non eravamo in cerca di qualcosa di nuovo - ha sottolineato in un'intervista Klaus-Dieter Hoffman, presidente del Leica Camera Group - ma di una sintesi di tradizione e progresso, di una continuità, che rappresentasse al contempo l'immagine della nostra Compagnia e una chiara direttiva per il futuro».

Romolo Rappaini
Leica brand manager, Polyphoto S.p.A.

Cantore di una scena quasi fiabesca, osservata con occhio attento e mente partecipe, nel corso degli anni il francese Robert Doisneau ha saputo cogliere e raccontare l'essenza stessa del mondo. Raffigurativa di un microcosmo, la sua fotografia è addirittura rappresentativa dell'esistenza. Una significativa mostra antologica raccoglie una parabola fotografica iniziata all'alba degli anni Trenta.

Robert Doisneau

Da metà marzo, per un mese, l'ex refettorio delle Stelline a Milano ospita una mostra antologica dedicata alle immagini del grande fotografo francese Robert Doisneau (realizzata grazie alla collaborazione tra la Leica-Polyphoto SpA, l'Agenzia Grazia Neri e il Gruppo Credito Valtellinese), la prima in Italia dopo la morte dell'autore, scomparso il Primo aprile 1994 all'età di 82 anni.

Nelle fotografie della mostra si trovano tutti i temi più cari a Doisneau: l'amore, i bambini, gli amici e i grandi personaggi del Ventesimo secolo, la campagna francese e soprattutto Parigi; la Parigi dei bistrot e delle fabbriche, dell'occupazione nazista e della lotta partigiana, dei boulevard e della banlieue, la vasta periferia che la circonda.

E' proprio questa immensa e mobile area cittadina quella che Doisneau ha saputo visualizzare meglio, registrando con lucida freddezza la sua crescita incontrollata e il suo conseguente decadimento urbano. Con la fotografia Robert Doisneau ha messo in scena la propria visione della banlieue, una visione fortemente influenzata dalle teorie del modernismo e soprattutto dalle idee di Le Corbusier, un cui articolo campeggiò per trent'anni sulle pareti del suo studio di Montrouge, alle porte di Parigi. Le immagini della banlieue e dei suoi abitanti sono al contempo la raffigurazione di una classe sociale e l'autoritratto di un artista. «La banlieue è il mio ritratto - diceva Doisneau; come lei, io sono un agglomerato di scorie».

Alla banlieue si lega un altro tema centrale nell'opera di Doisneau, quello dell'infanzia. Le sue fotografie di bambini che giocano nei cortili o nei terreni abbandonati della periferia non riflettono semplicemente il desiderio di evocare la magia della immaginazione infantile, ma soprattutto la frustrazione che l'autore provava davanti allo squallore e alle smisurate dimensioni degli edifici che tanto fortemente stridevano quando rapportate alla taglia minuscola dei bambini.

Contrariamente a quanto può sembrare vedendo le sue immagini, Doisneau era straordinariamente timido, e agli inizi della sua carriera non riusciva assolutamente a fotografare la gente. Nel tempo superò questa sua riservatezza, e cominciò a puntare l'obiettivo sulla vita, cominciando, all'inizio degli anni Trenta, proprio dai bambini. Con loro si sentiva perfettamente a proprio agio. Nulla per lui era più desiderabile che condividere i loro giochi e rivivere, grazie alle sue foto, l'età d'oro dell'infanzia. Un'infanzia, quella fissata dalle fotografie di Doisneau, di cui ciascuno di noi, chi più e chi meno, può trovare traccia nei propri ricordi.

Le fotografie di bambini impegnati in frenetici girotondi, in corse sui pattini o in scorribande per le strade rappresentano una visione positiva del gioco, che richiama alla mente una affermazione del poeta cileno Pablo Neruda: «Il bambino che non gioca non è un bambino. E l'adulto che non gioca più ha perduto per sempre il bambino che è in lui».

Ma, elemento ancor più importante, le foto di bambini sottolineano come lo stile fotografico di Doisneau fosse permeato, fin dall'inizio, da un forte senso di empatia: per lui, l'obiettivo era il simbolo e lo strumento dell'osservatore partecipe, profondamente coinvolto nella scena che rappresenta. Questo senso di complicità dava fiducia ai bambini, che abbandonavano ogni difesa per svelarsi in tutta la propria spontaneità: «in nessun altro luogo - ricordava Doisneau - avrei avuto il privilegio di incontrare tanti individui così diversi tra loro come in quel cortile, durante l'ora di ricreazione, dove ho giocato a fare il fotografo ambulante».

Le sue stesse figlie, Annette e Francine, erano tra i modelli

più fotografati, che fosse per la copertina natalizia della rivista *Foyer de France* o per la pubblicità del Nescaò Nestlé.

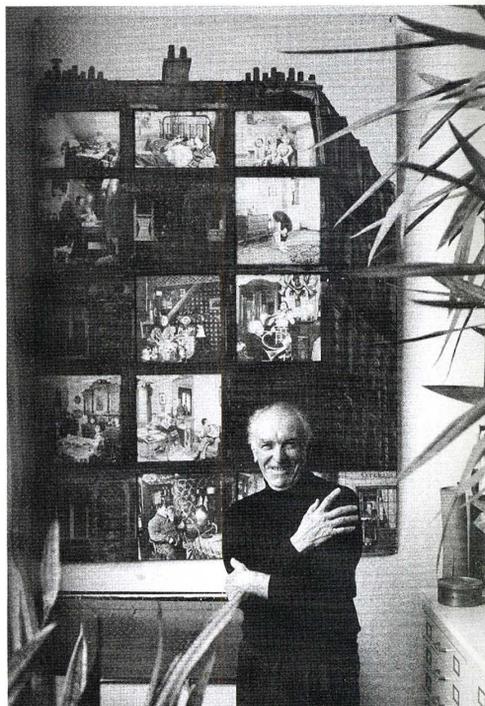
L'aspetto di Robert Doisneau fotografo per la pubblicità non va trascurato. Dal 1925 al 1929 aveva studiato da incisore litografo, e nel 1929 entrò in un celebre studio grafico dell'epoca, dove apprese la tecnica fotografica. In seguito lavorò con André Vigneau, un eccezionale fotografo pubblicitario degli anni Trenta, e dal 1934 al 1939 fu impiegato come fotografo presso la divisione pubblicità delle Officine Renault a Boulogne-Billancourt. Nel 1990, le fotografie scattate per la Renault, ingiustamente poco considerate per più di cinquant'anni, furono poi raccolte dall'editore francese Nisphen nel volume *Renault*.

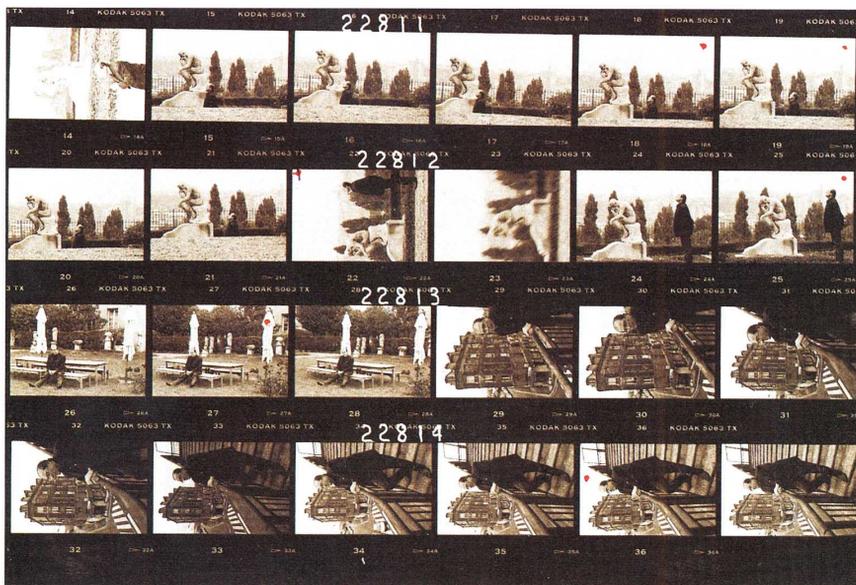
Acuto osservatore e fine psicologo, Doisneau ha sempre preferito l'imprevedibilità dell'intuizione ai grandi voli lirici, l'emozione di uno sguardo alla artificiosità della dettagliata costruzione scenica.

Per questo, la strada era il suo habitat. Come osserva lo scrittore Renaud «Doisneau non era *realmente* un fotografo. Era un poeta della strada, un uomo che ci mostrava l'acciottolato delle nostre città come nessuno di noi l'aveva mai visto, che guardava i bambini di Parigi, le sue coppie di innamorati o i suoi vecchi con una tenerezza infinita. A suo modo, Doisneau *cantava* la strada. Umanità, humour, amore, aveva il dono di prendere il meglio della vita, di cogliere quel fugace istante in cui il banale e il quotidiano divengono, solo per un momento, poesia».

Un altro motivo dell'amore di Doisneau per la strada, comune a tutti gli esponenti della cosiddetta fotografia uma-

Photo: © Peter Hamilton/Rapho/Grazia Neri





nista, va ricercato nel fatto che è proprio nelle vie e nelle piazze che si svolge la vita della classe popolare, con cui il compianto autore francese si sentiva fortemente solidale in virtù della propria ideologia di sinistra (fu membro del Partito comunista francese, e collaborò sempre con la CGT, l'organizzazione sindacale analoga alla CGIL italiana).

Robert Doisneau amava definirsi non già un "cacciatore", ma bensì un "pescatore" di immagini, riandando probabilmente a quella che rimase la sua passione di tutta la vita, seconda solo (forse) alla fotografia. La differenza è enorme: a suo dire, le immagini nascevano dalla pazienza e dall'attesa, spesso per ore, a un incrocio, lungo la Senna, al tavolino di un bistro o in un parco. "L'immobilità - diceva Doisneau - è un lusso in una città in cui tutto è movimento".

Fotografò un numero impressionante di personaggi famosi: scrittori, artisti, attori, musicisti. E poeti. Come Jacques Prévert, che divenne un amico, compagno di passeggiate sui boulevard e di bevute nei café e nei bistrot. Della sua fotografia al tavolino di un bistro sul quai Saint-Bernard (in copertina) intitolata da Doisneau «Le poète et son verre», l'autore de *Le foglie morte* ebbe a dire, nell'introduzione del libro *Rue Jacques Prévert* (Höbecke, 1992), «In quel momento dalla più sfatta, dalla più devastata delle facce, sorse una luce quasi fortunata, un flash, e la foto è di una semplicità sconcertante semplicemente perché lo stesso fotografo era sconcertato».

Pur visceralmente cittadino e *banlieuesard*, Doisneau si immerse spesso nel paesaggio della campagna francese, specialmente in quello di Saint-Céré o di Poitou, dove si rifugiò durante la guerra. A proposito delle sue fotografie di paesaggio ebbe a dire «Credo che la cosa più importante non sia "realizzare un'immagine". E' essere lì, dentro quel paesaggio».

Il Doisneau della campagna è quello della vita privata,

della famiglia. Le sue immagini nascevano da una gita in canoa, da una visita al mercato o dai matrimoni a cui era invitato. La fotografia *La ruban de la mariée* fu scattata il giorno delle nozze della figlia dei Motillon, la famiglia di Poitou che aveva accolto Doisneau e i suoi nel 1940.

In campagna tornò poi nel 1983, quando il regista Bertrand Tavernier gli chiese di fotografare il set del suo film *Une dimanche à la campagne*. Fu in quell'occasione che nacque una delle amicizie, e delle complicità, più forti nella vita di Doisneau, quella con l'attrice Sabine Azéma, che divenne da quel momento la sua modella preferita.

Era dotato di uno spirito sottile. Nei testi realizzati per le due monografie di Doisneau *Les grandes vacances* e *La vie de famille* (Editions Höbecke; 1991 e 1993), Daniel Pennac cita molti aneddoti. Lo scrittore francese, celebre per la tetralogia della tribù Malaussène (pubblicata in Italia da Feltrinelli) racconta che quando negli alberghi era necessario compilare un questionario per la polizia, che comprendeva domande del tipo "proveniente da?" e "diretto a?". Doisneau scriveva sempre: «proveniente da Vladivostok» e «diretto a Ouagadougou». Quando una volta Pennac gli chiese cosa sarebbe accaduto se la polizia se ne fosse accorta, Doisneau rispose con candore: «Vorrà dire che dovremo andare a Ouagadougou. Ovviamente passando per Vladivostok».

Il 25 settembre 1993, andò a Meudon per scattare delle fotografie con il suo vecchio amico Philippe Druiellet. Un momento felice in un periodo che seguiva da poco un'operazione chirurgica. Sviluppò il rullo, stampò una prova a contatto, segnò con un puntino rosso le fotografie che preferiva, e l'archivio: rullino numero 22.814. L'ultimo.

Andrea Pacella



*Le baiser de l'Hôtel de Ville
Paris 1950*

*«Doisneau
aveva il dono
di prendere
il meglio
della vita,
di cogliere
quel fugace
istante in cui
il banale e
il quotidiano
divengono,
solo per
un momento,
poesia»*

Renaud



Café noir et blanc
Paris 1948



Vénus prise à la gorge
Paris 1964



*Le manège de Monsieur Barré
Paris 1955*



Le Petit Balcon
Paris 1953



*Le ruban de la mariée
Poitou 1951*

Leica IIIc numero 515.326; Summitar f/2,0 numero 795.175: questa è la semplice nota che si trova nell'accurato archivio di Doisneau riguardo la sua prima Leica.

È all'inizio degli anni Cinquanta che Doisneau lascia l'amata Rolleiflex per passare al formato 24x36mm, affascinato dalla possibilità di poter sfruttare obiettivi di diversa lunghezza focale, avendo così a disposizione una scelta più ampia di inquadrature e di prospettive.

La IIIc, a causa del telemetro separato dal mirino e del sistema di avanzamento della pellicola, non era altrettanto rapida e semplice da utilizzare della Rolleiflex. Ma il mirino a visione diretta e soprattutto il luminoso obiettivo Summitar f/2,0 erano perfetti per fotografare con la poca luce dei caffè e dei bistrot.

Nel 1953 acquistò una IIIIf, pure registrata nel suo archivio: numero 632.045. L'impiego della Leica ampliò la visione di Doisneau, e gli permise di giocare con due aspetti della fotografia che fino ad allora gli erano stati inaccessibili a causa dell'ottica fissa della sua Rolleiflex.

L'uso dei teleobiettivi gli permetteva di realizzare fotografie caratterizzate da una forte compressione prospettica, e di contrapporre quindi elementi appartenenti a piani assai distanti tra loro. Il teleobiettivo creava una falsa prospettiva che consentiva nuove rappresentazioni di Parigi e dei suoi monumenti, impossibili da realizzare altrimenti.

Sul versante opposto, il poter disporre di obiettivi grandangolari permise a Doisneau di ritrarre i suoi soggetti inserendoli nel loro contesto, come per esempio nella fotografia *Le Petit Balcon* che spiega perfettamente il suo utilizzo del grandangolo 35mm.

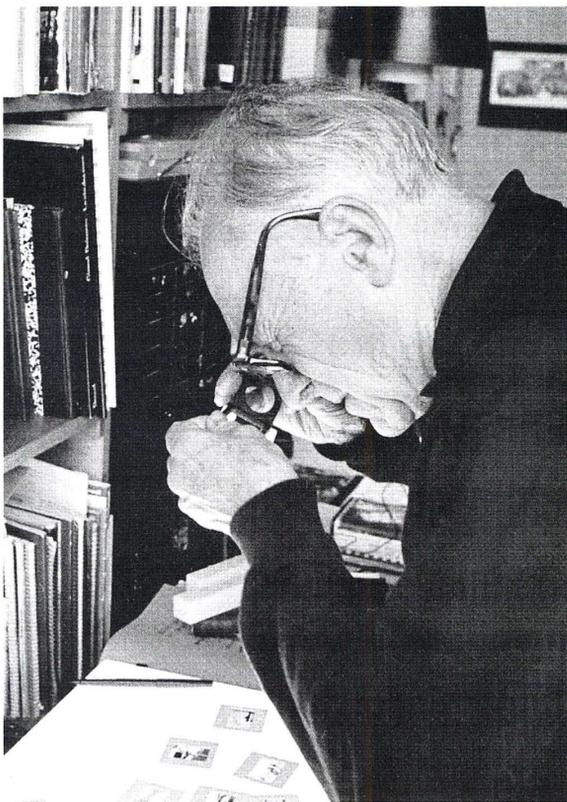
Nel gennaio del 1956 Doisneau acquistò una Leica M3 e un obiettivo Summicron 2,0/50mm (numero 1.235.814), che adoperò per la maggior parte dei lavori negli anni successivi.

Grazie al successo di cui godette alla metà degli anni Ottanta Doisneau poté acquistare finalmente ciò che considerava essere il meglio sul mercato: a partire dal 1985 utilizzò quasi esclusivamente due corpi Leica R5, con obiettivi di lunghezza focale 24, 35, 90 e 180mm.

«Posso dire finalmente di avere un'attrezzatura veramente buona, raccontava Doisneau a Peter Hamilton. Quando ero più giovane rifiutavo di investire somme conside-

revoli di denaro per acquistare delle macchine fotografiche, e mi arrangiavo con quello che avevo. In realtà le mie fotocamere di allora spesso funzionavano male, e si bloccavano sovente nel momento meno adatto. Tutto ciò terrorizzava persone come Raymond Grosset, che di solito mi accompagnava quando dovevo fare un ritratto a un presidente di qualche grande industria. Ma finivo sempre per cavarmela.».

A.P.



La tecnica Doisneau "chez lui"

PAOLO INTERVISTA DI
ANDREA PACELLA

PELLEGRIN

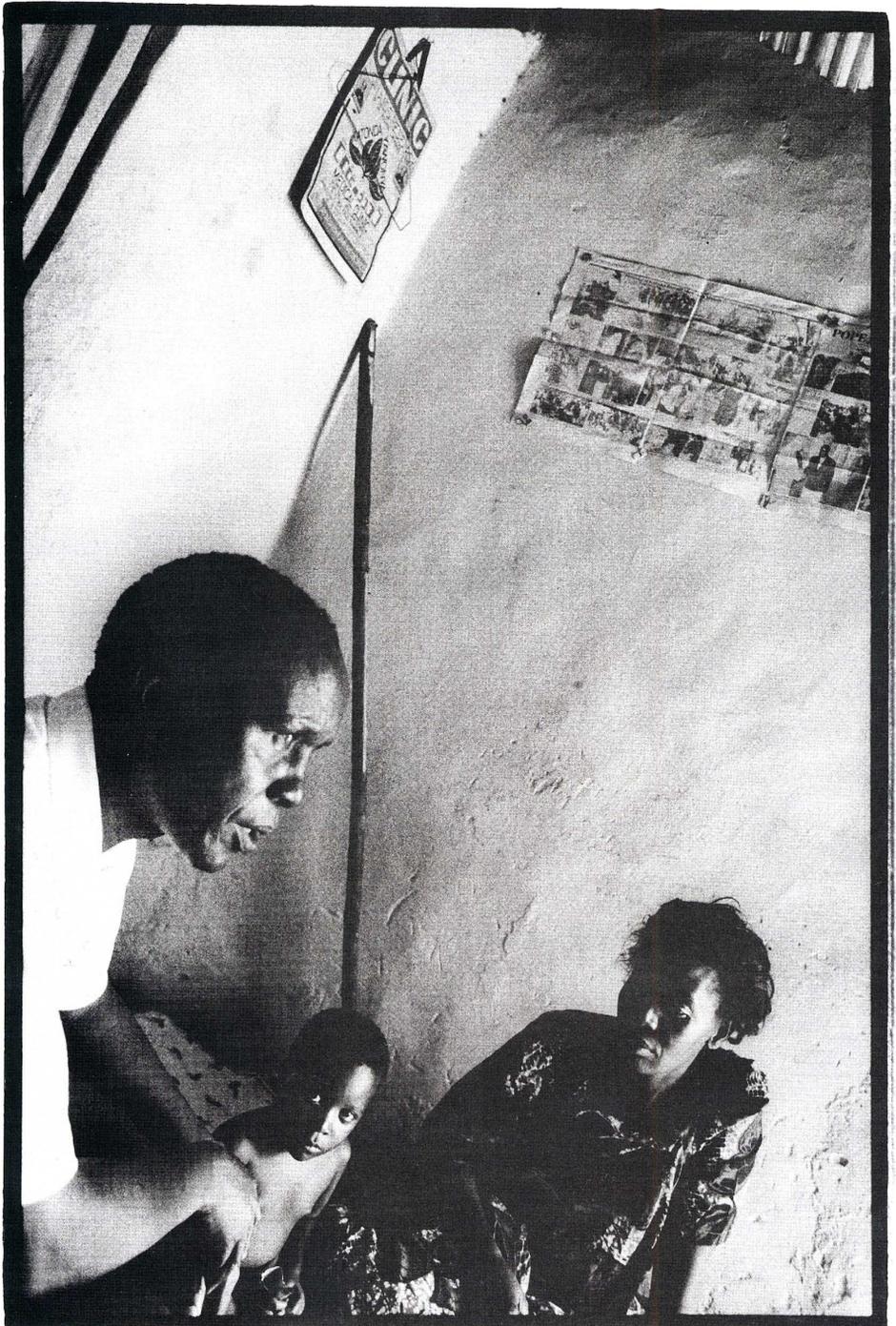
Il suo reportage sui barboni di Roma ha riscosso nel 1992 un notevole successo, che lo ha segnalato alla critica internazionale.

UGANDA E a dimostrare che il successo non lo ha spinto a dormire sugli allori, il suo più recente lavoro sull'Uganda gli è valso la vittoria nel prestigioso World Press Photo 1995. Trentadue

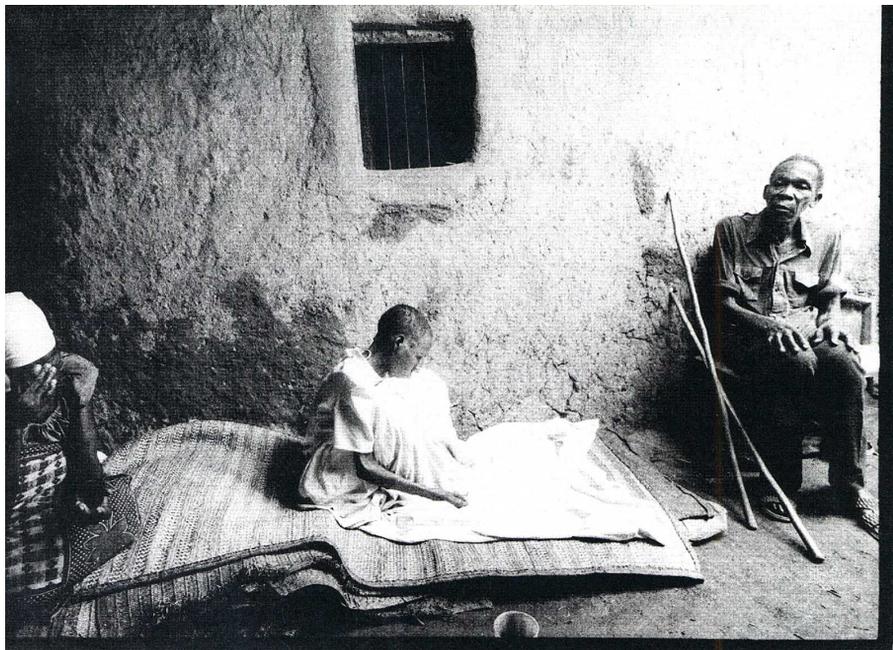
L'ABISSO anni, romano, Paolo Pellegrin è la perfetta incarnazione di quello che Cornell Capa aveva definito "the concerned photographer", il fotografo impegnato, che pone al centro del

DELLA proprio lavoro e della propria ricerca i problemi più crudi dell'umanità, quelli che spesso vorremmo ignorare, e che ci mette davanti agli occhi fotografie che spesso preferiremmo non vedere.

DISPERAZIONE Come quelle dei barboni di Roma. O come quelle presentate in queste pagine, sui malati di AIDS dell'Uganda, che aspettano la morte in balia della disperazione.



Tutti i diritti sono riservati ed esclusivi di POLYPHOTO - Questa e' una copia per la sola consultazione
ATTENZIONE: e' vietata ogni riproduzione anche parziale dei contenuti - WWW.PhotoBIT.IT



Ti definisci timido, ma il tuo approccio fotografico e il tuo uso del grandangolo sembrerebbero mostrare il contrario...

Sono un vero timido, di quelli che sanno di esserlo e che perciò a volte reagiscono con una aggressività anche eccessiva. Quella del grandangolo è una scelta concettuale. Voglio far vedere che il contatto tra me e il soggetto è avvenuto.

Ho sempre sentito la necessità di esprimermi. Ho lasciato la facoltà di architettura e ho frequentato per due anni una scuola di fotografia, dove mi sono fatto una formazione tecnica che, seppur lontana dai temi del reportage, mi è tornata utile più volte nel corso degli anni. Dopo qualche anno di lavoro, l'Italia ha cominciato a starmi stretta. Mi sono trasferito a Parigi,

dove mi sono rimasto per tre anni lavorando per l'agenzia Vu, con la quale collaboro ancora oggi pur essendo tornato a Roma.

Dal punto di vista della fotografia, Francia ed Italia sono due mondi assolutamente diversi...

La grande differenza tra Francia e Italia, nel campo fotografico, è che in Francia il fotografo è considerato un autore a tutti gli effetti, e come tale è rispettato e valutato.

In Italia invece ci si deve scontrare con una visione del fotoreporter quale forma poco più evoluta di paparazzo.

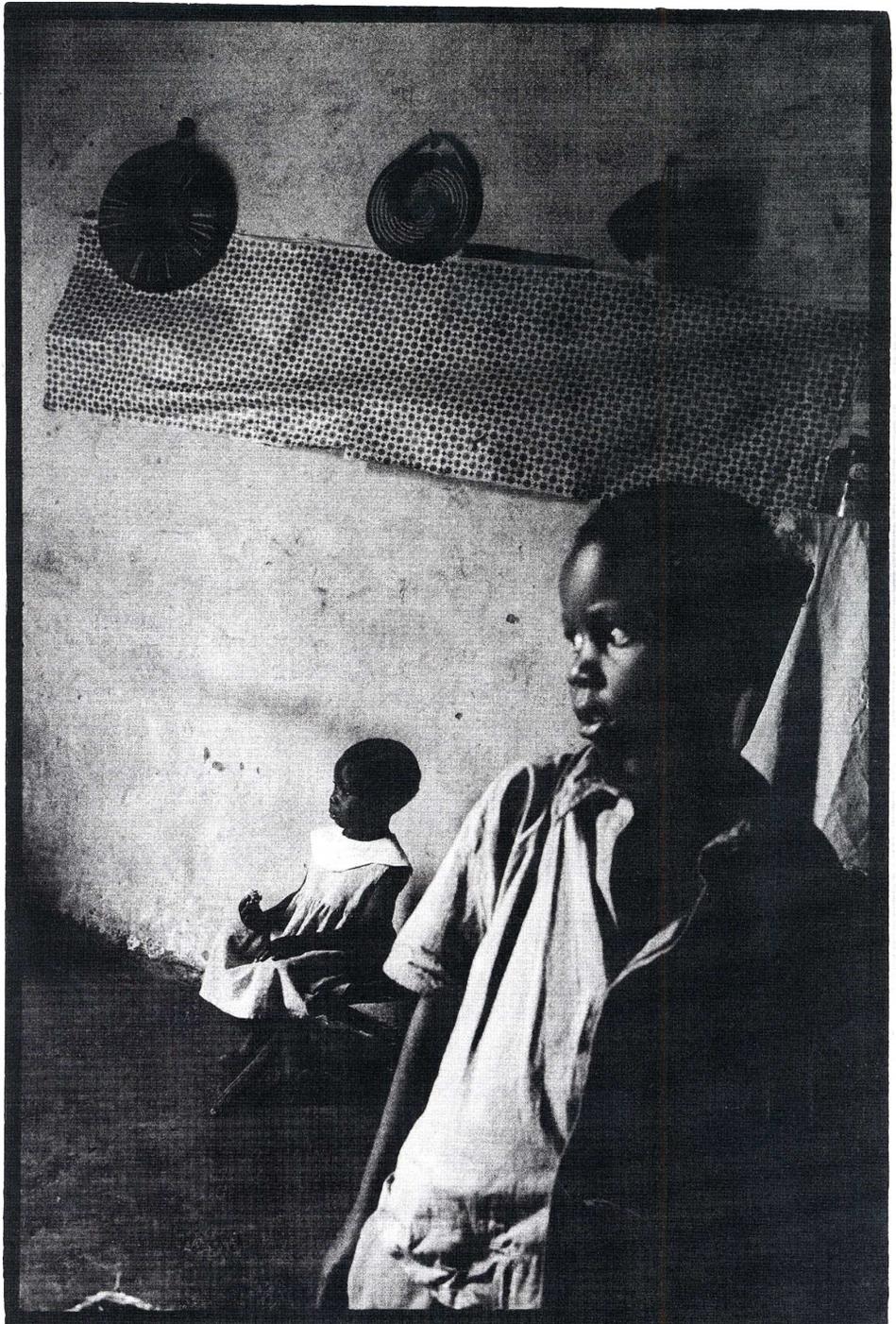
La notorietà ti è venuta dal lavoro sui barboni, presentato nel 1992 a Perpignan.

È stato un progetto importante, cui ho dedicato molto tempo.

Questo sia perché mi piace lavorare in modo lento, sia perché mi basavo su dei miei parametri etici che mi impongono un metodo operativo particolare

Di solito non fotografo mai una persona che non conosco, e raramente la fotografo al primo incontro. Con i barboni è stato lo stesso: per quanto fosse possibile, tentavo di stabilire un rapporto con loro, anche se ero conscio che le distanze tra noi sarebbero rimaste incolmabili.





Tutti i diritti sono riservati ed esclusivi di POLYPHOTO - Questa e' una copia per la sola consultazione
ATTENZIONE: e' vietata ogni riproduzione anche parziale dei contenuti - WWW.PhotoBIT.IT

Non c'è una sola foto rubata in tutto il reportage. Fotografavo quasi solo di notte, nelle stazioni, e passavo le ore con loro, a sentire i loro racconti. Ci sono storie incredibili, non solo di abbandono, ma anche di scelta consapevole, dovuta al rifiuto del sistema o, a volte, di storie d'amore finite tragicamente.

E' stata per me una conferma della validità della scelta che ho fatto, anche se recentemente ho cominciato a domandarmi dove si stia dirigendo questo mestiere.

Le riviste o i giornali che pubblicano questo tipo di fotografia sono sempre meno. La fotografia sta assumendo una connotazione sempre più elitaria.

L'attenzione dei fotografi è sempre più incentrata sulla produzione di libri.

Non c'è niente di male, anzi il libro rappresenta la collocazione ideale per un certo genere di lavoro, ma così facendo ci si allontana dal mondo, dalle persone, dal grande pubblico che non accede ai libri di fotografia e che invece legge i

giornali illustrati. In Italia invece c'è chiusura, le riviste si occupano solo di spettacolo o di politica.

Alla radice c'è il non voler vedere, il non voler affrontare i veri problemi di questa epoca. Io reagisco a tutto ciò lavorando a progetti in cui credo, cercando di non piegarmi alle logiche commerciali.

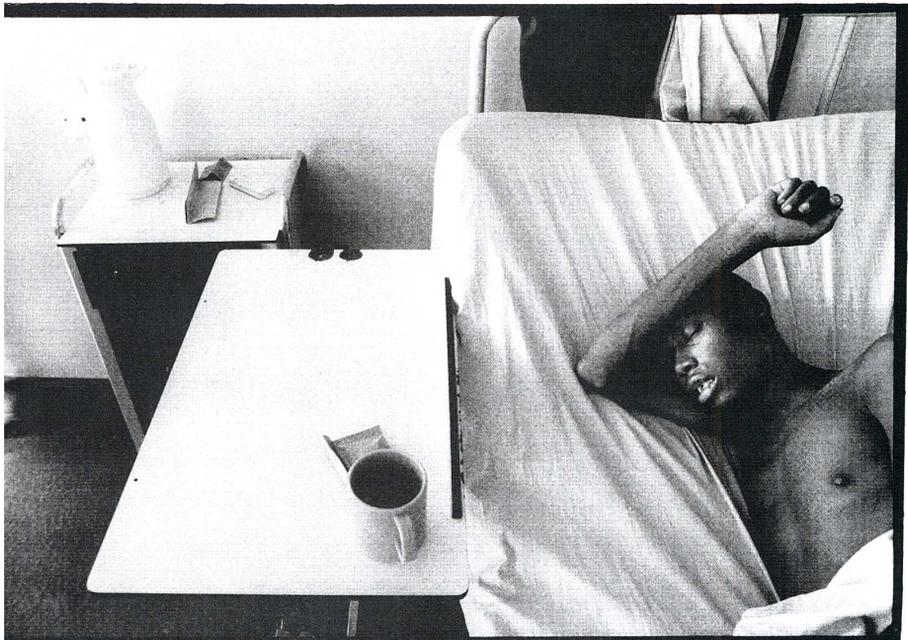
Ci sono per fortuna alcune sacche di resistenza, alcune riviste, come il settimanale svizzero *Das Magazin*, che ancora credono nella validità della fotografia d'autore e nei reportage impegnati.

Come è nato il progetto che ti ha portato in Uganda, per documentare la spaventosa diffusione dell'AIDS in quel paese?

E' nato dal convincimento che la fotografia serve a prendere e a far prendere coscienza della realtà in cui viviamo.

Avevo già lavorato sul problema dell'AIDS in Italia, a Roma. Andando a fondo dell'argomento mi sono accorto della sua enormità. Mi sono reso conto che anche i rapporti tra le persone si stanno modificando a causa di questa malattia. Andare in Uganda è stato come andare alle radici dell'AIDS.

Una delle teorie più accreditate riguardanti questo virus indica infatti proprio la parte meridionale dell'Uganda quale suo

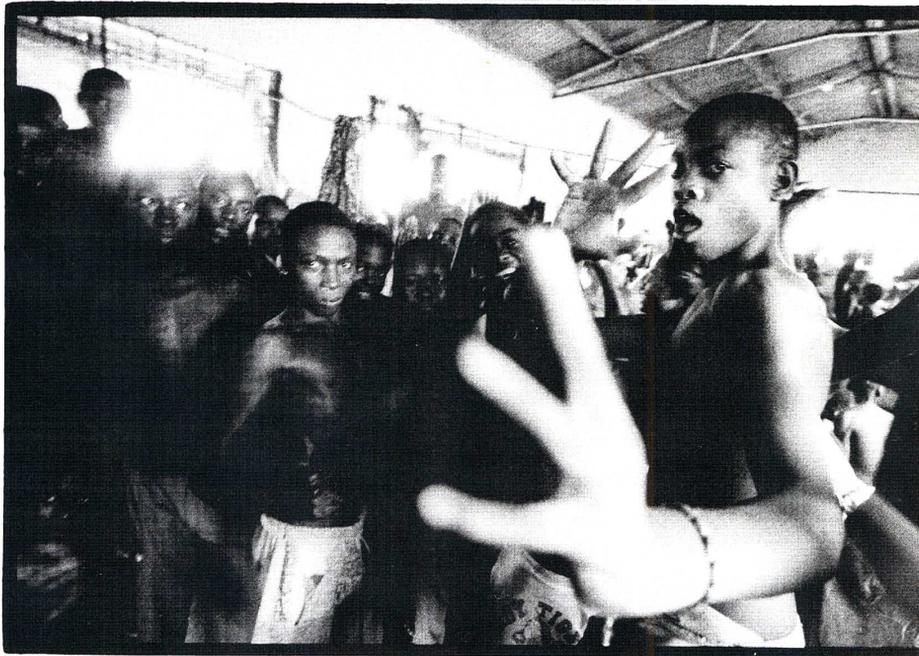


focolaio primitivo. Pare che il 10/15 per cento della popolazione sia sieropositiva.

Il che comporta che nei centri principali, come Kampala, si raggiunga il 40/50 per cento della popolazione sessualmente attiva. E la loro cultura poligamica accresce in misura esponenziale il problema.

In più c'è l'atteggiamento fatalista di

Mediciens Sans Frontières. Più che di ordine pratico, i problemi sono stati di ordine personale. Fotografare persone che stanno morendo è terribile, ti devi sempre chiedere cosa stai facendo e perché lo stai facendo. Quando potevo, cercavo comunque di comunicare, e di capire, prima di fotografare.



un mondo, quello africano, che ha subito e subisce ogni genere di epidemia.

L'informazione sul virus è poca, anche se di recente il governo ugandese ha adottato una politica di trasparenza, per ora limitata ai centri urbani.

Le proporzioni di questo flagello sono ancora più spaventose se si pensa che in Uganda il veicolo di trasmissione del contagio è quasi esclusivamente limitato ai rapporti eterosessuali. Anche i bambini sono ampiamente colpiti, a causa della trasmissione verticale da madre a figlio.

Quanto sei rimasto in Uganda, e che problemi di ordine pratico hai incontrato?
Sono rimasto laggiù più di due mesi. Mi sono appoggiato alla rete delle organizzazioni non governative, in particolare a

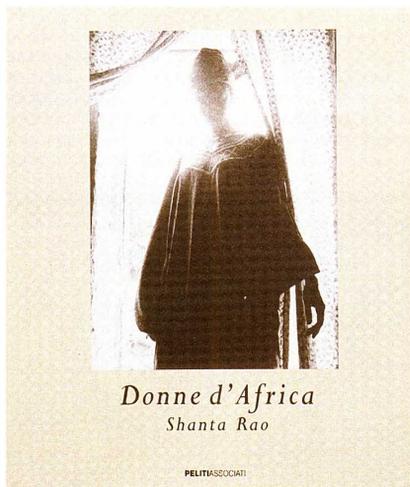
Progetti futuri?

Voglio tornare in Uganda per documentare la medicina tradizionale africana, quella che noi chiamiamo stregoneria, in relazione al problema dell'AIDS.

Ma il progetto che sento più forte è una documentazione della nostra società, la società bianca occidentale, alle soglie del Duemila.

Credo che il reportage oggi abbia bisogno di uno shock, di un salto in avanti, come quello operato negli anni Sessanta da Robert Frank. Siamo ancora fermi al reportage classico, quello della Magnum. Sento la necessità di stravolgere il linguaggio fotografico attuale, per dargli una nuova forza, come stanno facendo Gilles Peress o Eugene Richards. I prossimi anni saranno interessanti...

**EUROPEAN
PUBLISHERS
AWARD
FOR PHOTO
GRAPHY
1995**
second edition



Seconda edizione del prestigioso premio istituito dagli editori europei Braus (Germania), Dewi Lewis (Inghilterra), Stichting Fragment (Olanda), Lunweg (Spagna), Marval (Francia) e Peliti Associati (Italia).

Anche questa edizione, come la precedente vinta dal fotografo italiano Dario Miidieri, si è avvalsa della collaborazione della Leica Camera, che oltre a spon-

sorizzare la manifestazione ha offerto al vincitore una Leica M6 con inciso il proprio nome ed il logo del concorso.

L'edizione 1995 è stata vinta dalla fotografa francese di origine indiana Shanta Rao. La giuria, composta dai rappresentanti delle case editrici e da Paul Wombell, direttore della Photographers' Gallery di Londra, ha scelto il suo lavoro basato su fotografie di sei donne etiopi e tredici donne mauritane.

Le fotografie sono state raccolte nel volume *Donne d'Africa*, edito contemporaneamente nei sei paesi (in Italia da Peliti Associati).

La Leica M6 è stata consegnata a Shanta Rao da Uli Hintner direttore della filiale inglese Leica (in basso).

I sei editori e la Leica hanno rilanciato il concorso anche per il 1996. Per informazioni contattare Peliti Associati (06/5291340).



I DISEGNI DELLA PRIMA LEICA RIPRODOTTI IN TRE TAVOLE

In questo numero di Magazine Leica trovate la seconda delle tre tavole che riproducono i progetti originali della prima Leica. Le tavole sono state trovate per una fortunata coincidenza proprio nel 1979, anno in cui fu celebrato il centenario della nascita di Oskar Barnack.

Il disegno numero 1 è datato 23 giugno 1923, e rappresenta il modello «0» o "Nullserie", cioè quello costruito in una trentina di esemplari: si può notare che non esiste ancora il nome Leica, e l'apparecchio è denominato semplicemente "Kleinfilmkamera"; il mirino è pieghevole e l'otturatore non si chiude durante la ricarica. Per questo era necessario coprire l'obiettivo con un coperchio, munito di una funicella che lo teneva unito alla fotocamera.

Il disegno numero 2 è del 5 agosto 1924, e si riferisce alla fotocamera di serie, la Leica I presentata a Lipsia l'anno successivo, nella sua prima versione, con il meccanismo a ruota dentata per garantire il corretto movimento del bottone di carica. Entrambi i primi due disegni sono firmati da Schäfer.

Il disegno numero 3 (che troverete nel numero 2/96), datato 12 settembre 1927, è leggermente diverso dagli altri, in quanto gli elementi principali della macchina sono numerati e riferiti alla dicitura a sinistra. Si tratta di una tavola fatta per spiegare il funzionamento della macchina, e qui compare finalmente il nome Leica.

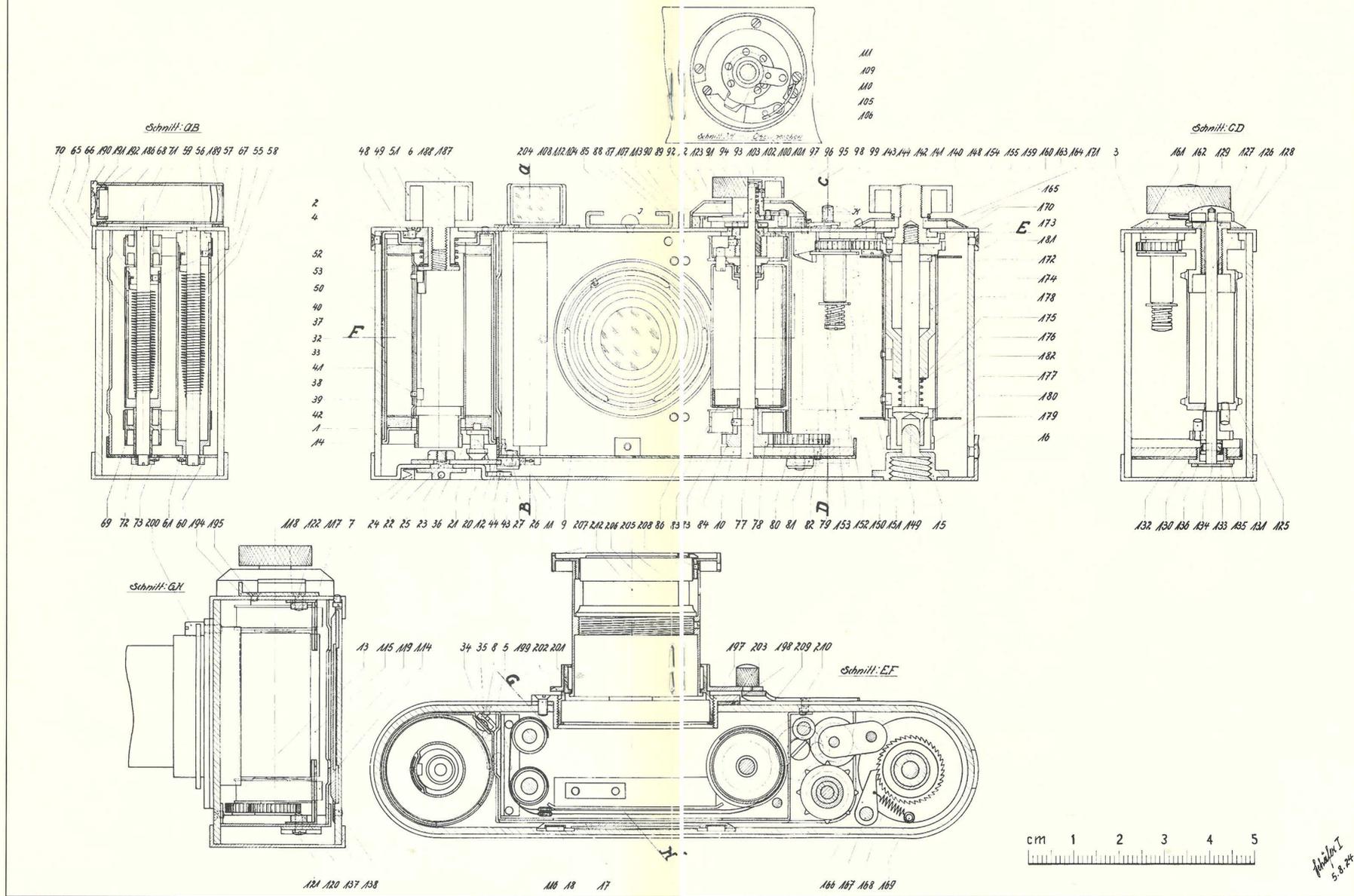
La scritta M 3:1 indica che i disegni sono stati eseguiti in scala tre a uno, secondo una pratica corrente dell'epoca. Gli originali, disegnati a china su carta lucida, sono stati restaurati, e le riproduzioni sono state eseguite eliminando i difetti causati dal tempo, e facendo in modo che ogni dettaglio delle prime Leica apparisse esattamente così come era stato disegnato.

GIANNI ROGLIATTI

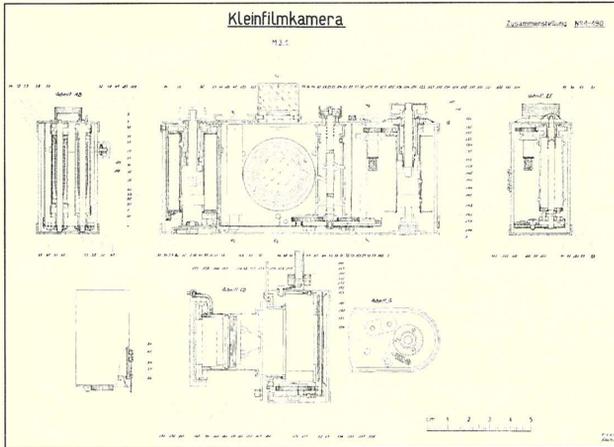
Kleinfilmkamera

Maßst. 3:1

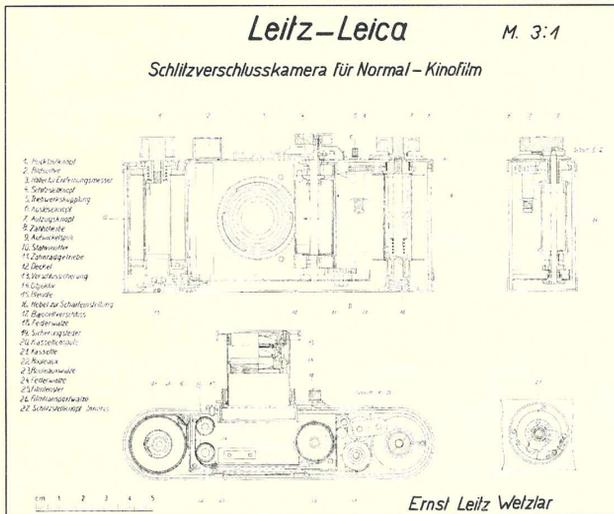
Zusammenstellung 1-212



Tutti i diritti sono riservati ed esclusivi di POLYPHOTO - Questa e' una copia per la sola consultazione
ATTENZIONE: e' vietata ogni riproduzione anche parziale dei contenuti - WWW.PhotoBIT.IT



DISEGNO N.1 (Magazine Leica 4/95)



DISEGNO N.3 (Magazine Leica 2/96)

E' come andare in mare e lasciare che le onde ti si infrangano contro. Senti la forza del mare. Sulla strada ogni onda porta alla tua attenzione personaggi nuovi. Affronti un'onda dopo l'altra, ti immergi in esse. C'è qualcosa di eccitante nell'essere parte della folla, di quel continuo cambiare e modificarsi. E' dura lì fuori. Ma se continui a prestarvi attenzione qualcosa si rivelerà, anche se solo per una frazione di secondo, ed ecco che avrai trovato quella folle, assurda fotografia.

Queste le parole con cui il fotografo americano Joel Meyerowitz descrive la cosiddetta "street photography" (che per coerenza preferiamo tradurre con fotografia "in" strada piuttosto che con il più comune e forviante "di" strada), cui ha dedicato in coppia con Colin

dedicato alla selezione delle immagini) che, smessi i panni del fotografo, sembra trovarsi perfettamente a proprio agio in quelli del critico e dello storico, a dimostrazione del suo sapere e volere vivere la fotografia in modo globale, ricercando più le occasioni di affinità tra i vari aspetti della stessa che gli elementi discordanti.

I fotografi di cui si parla sono quelli che hanno lavorato cercando di non essere notati dai propri soggetti. Hanno ripreso momenti della vita di tutti i giorni della "strada", che nell'accezione dei due autori può essere un viale affollato o un viottolo di campagna, un parco cittadino o una passeggiata sul mare, un caffè pieno di gente o un corridoio deserto, o ancora un vagone della metropolitana o il foyer di un teatro.

La sensibilità personale dei fotografi

è un elemento troppo importante perché potesse essere trascurato, e per questo motivo Meyerowitz e Westerbeck hanno esaminato la produzione degli autori trattati anche al di là dei confini della fotografia in strada, nell'ottica comunque di dimostrare come e in che misura quest'ultima sia stata il centro, il motore, l'ispirazione della loro intera carriera.

Tra le fotografie presentate nel libro ce ne sono alcune, come *Donna cieca, 1916* di Paul Strand o *Dietro la stazione St. Lazare, Parigi 1932* di Henri Cartier-Bresson, che tutti coloro che sono interessati alla fotografia conoscono, e da cui tutti quelli che si sono avvicinati alla fotografia in strada sono stati in un modo o nell'altro influenzati.

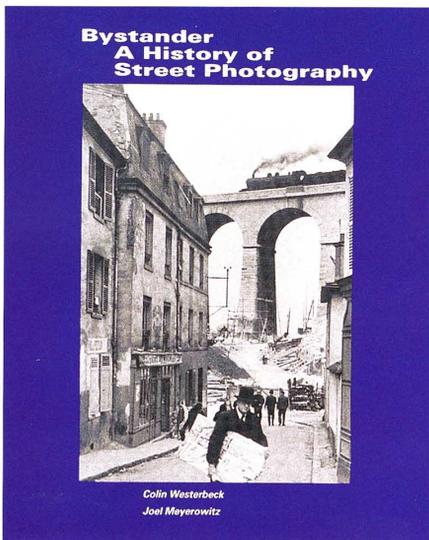
Meyerowitz e Westerbeck non hanno

In strada, testimone

Westerbeck, curatore dell'Art Institute of Chicago, il volume *Bystander: A History of Street Photography*.

Il libro raccoglie duecentosessantuno immagini di ottanta fra i più grandi fotografi del secolo. L'ampio testo, purtroppo solo in lingua inglese, è diviso in quattro parti, ognuna intitolata a uno dei capiscuola individuati: Eugène Atget e il Diciannovesimo secolo; Henri Cartier-Bresson e l'Europa nel Ventesimo secolo; Walker Evans e l'America prima della Seconda guerra mondiale; Robert Frank e l'America postbellica. Le quattro parti, a loro volta suddivise in venti capitoli complessivi, forniscono una trattazione estremamente approfondita.

L'opera è impressionante, sia per la ricchezza dell'argomento trattato, sia per la sua eccellente strutturazione basata su un approccio prettamente cronologico. Il monumentale lavoro è frutto di quindici anni di collaborazione tra Westerbeck e Meyerowitz (il primo ha curato i testi, mentre il secondo si è



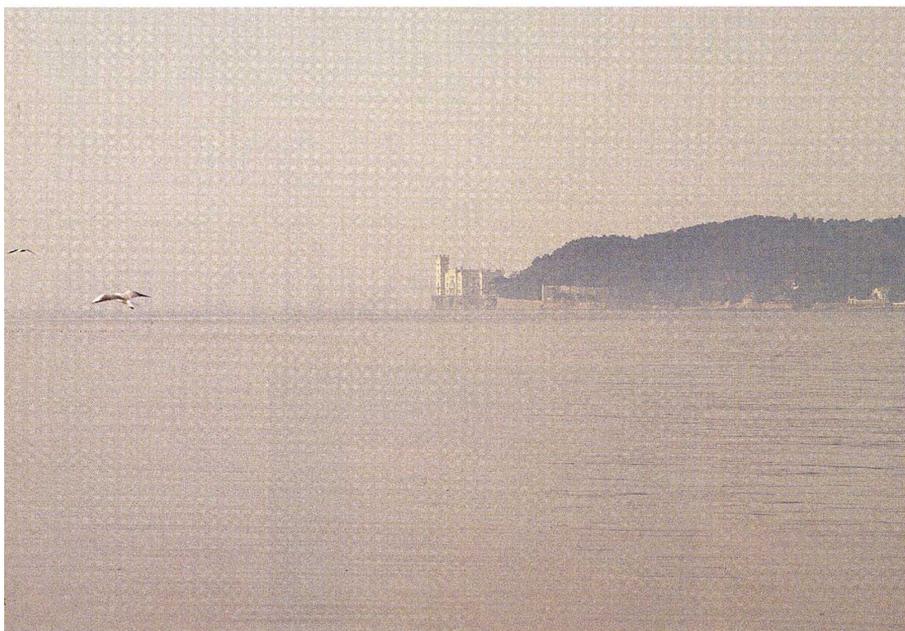
Joel Meyerowitz e Colin Westerbeck
Bystander: A History of Street Photography
Thames and Hudson, Londra 1994
430 pagine - 23,5x29cm
140mila lire, nelle migliori librerie.

seguito il filone di pensiero oggi proprio di molti editori e curatori, che tende a accantonare le immagini eccessivamente famose a vantaggio di altre meno conosciute, ma hanno voluto presentare, assieme ad alcune scoperte realmente originali, anche queste "icone", perché proprio la loro notorietà le rende indispensabili in un'opera come questa.

Un'ultima notazione sul termine "testimone". Per gli autori non è colui che è casualmente presente a un accadimento, ma colui che porta la propria testimonianza, che è presente, in quel momento ed in quel luogo, con la determinata intenzione di osservare, o, in questo contesto, di "riprendere", come se il fotografo fosse l'adempimento di un rituale o di un obbligo morale.

Un sentimento che è certamente stato proprio dei fotografi presentati in questo studio: una spinta irresistibile a fotografare, un irrefrenabile bisogno di farlo; un imperativo che, partendo da Atget e passando per Cartier-Bresson, è arrivato ai giorni nostri.

Gabriele Crozzoli Trieste



A Duino, nel gennaio 1912, nel castello dei principi della Torre e del Tasso, Rilke alzò la penna e compose le *Duisener Elegien*. Poco distante, nel 1856, Massimiliano d'Austria, fratello dell'imperatore Francesco Giuseppe, cominciava a dirigere i lavori di costruzione del Castello di Miramare e del suo parco imperiale.

E' da questi due castelli posti all'ingresso di Trieste, porta d'Oriente, che parte il lungo viaggio fotografico di Gabriele Crozzoli. Un tuffo nel passato e nel futuro di una città dove la scienza ha preso il posto della letteratura; dove il futuro convive con un passato che non tramonta. Lo testimoniano i paesaggi neoclassici che si affacciano sul mare, opere eclettiche

In alto: il Castello di Miramare

In basso: l'amatissimo Tram di Opicina



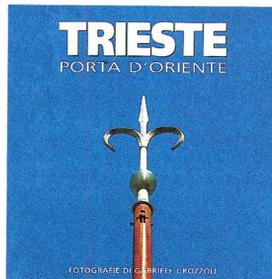
di uomini eclettici che a Trieste hanno fermato il piede di apolidi: artisti e mercanti che nel corso del tempo hanno plasmato la città a propria immagine. Si spiegano così gli scorcii liberty e orientaleggianti che si affacciano sulle Rive, la città comunale che rivive sul colle di San Giusto, Cittavecchia cresciuta sulla Tergeste romana e il Borgo Teresiano, creatura asburgica senza eguali in Italia

Ma non c'è solo questo: Trieste è la città che ha saputo trasformare una stazione di autocorriere in teatro raffinato, costruire uno stadio ultramoderno per ridare fiato all'anima sportiva tanto cara a Saba e dedicarlo a Nereo Rocco, alzare un palazzo della Marineria con l'auspicio ambizioso di resuscitare il porto, inventare dal nulla, a Padriciano, sul Carso, l'anello della luce di Sincrotrone richiesto dal



In alto: lo specchio di mare su cui si affaccia Piazza Unità.

In basso: il Molo Audace sferzato dalla bora.

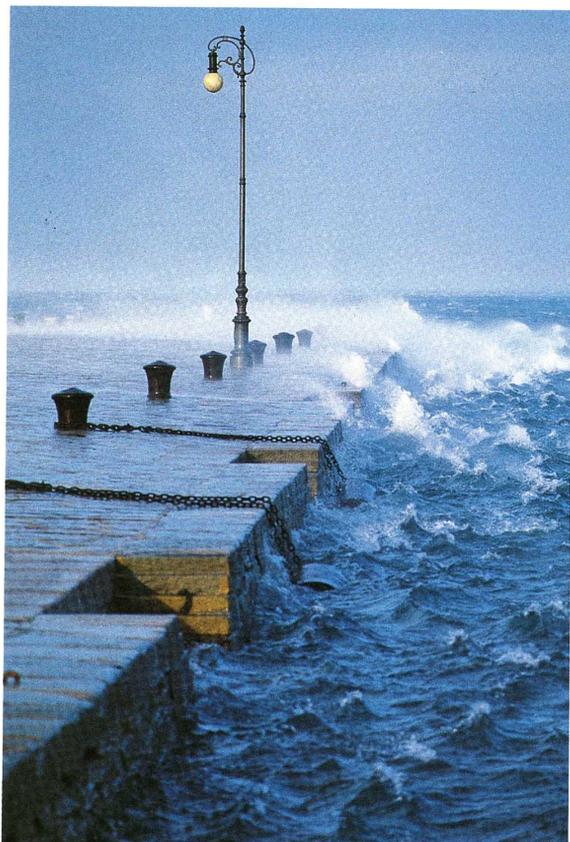


Nobel Carlo Rubbia. Oltre il cuore della città l'occhio si perde a Muggia nelle calli odorose, nel suo Carnevale, nel Teatro ragazzi, e poi sulle colline e su, su, nelle falesie della Val Rosandra, e nelle cave di marmo prezioso. In fondo, sulla soglia dell'Italia il sommacco intanto si colora di rosso.

Rilke è ormai lontano; Trieste è un sogno, ma i colori sono adesso. (Testo di Elena Marco, tratto dall'introduzione al libro Trieste - Porta d'Oriente).

Gabriele Crozzoli, triestino, professionista dal 1981, quattro anni passati sui set cinematografici, lavora come freelance per una ventina di testate, in cui pubblica fotografie industriali, d'architettura e di turismo.

Appartiene a quella generazione di giovani fotografi che individuano nella luce, e di conseguenza nel colore, il senso della fotografia. «La realtà che si trova al di là dell'obiettivo - dice Crozzoli - non è mai uguale a se stessa: il velo di luce, ogni volta diverso, che cala sulle cose avvia, tra magia e mistero, un processo di metamorfosi che il fotografo può e deve cogliere».



Come avete avuto modo di vedere nel precedente numero di *Magazine Leica*, la gamma dei proiettori per diapositive Leica Pradovit è stata rinnovata e ampliata con l'introduzione di nuovi modelli. Questa piccola rivoluzione ha coinvolto naturalmente anche il panorama degli accessori per proiettori, che sono stati anch'essi soggetti ad un ampliamento di gamma.

Per quanto riguarda gli accessori di uso generale, Leica ha presentato alcuni strumenti che risulteranno di grande utilità per tutti coloro che si dedicano con passione alla proiezione di diapositive.

Un accessorio particolarmente valido sia per le proiezioni di diapositive sia per le presentazioni didattiche e di lavoro è l'indicatore laser (visibile nella foto qui a lato).

Esternamente simile a una comunissima penna, questo indicatore proietta un punto laser rosso fino a una distanza di 50 metri. E' perciò ideale per essere utilizzato in teatri o in sale di grandi dimensioni.

Continuando nella nostra rassegna, è ora disponibile un Monitor (nella foto in basso) che può essere adoperato con qualsiasi proiettore Leica o di altre marche. Lo schermo del monitor misura 23x23cm, e quando non è in uso si ripiega.



umentando ulteriormente la sua compattezza. Il monitor, oltre che per la visione in luce diurna delle diapositive, può essere utilizzato per filmare i titoli per registrazioni video o per trasferire su videocassetta le proiezioni di diapositive o i vecchi filmati Otto e Super Otto.

Sempre in base allo stesso concetto, la Leica ha presentato

un visore predisposto per essere collegato ai proiettori P600 e P300 (foto in alto). Il visore consiste di uno specchio che va posto davanti l'obiettivo e di uno schermo smerigliato di 30x36cm, che consente la visione delle diapositive anche in luce diurna.

Il visore è perfetto per selezionare le diapositive in vista di una proiezione, o per guardarle senza dover per forza montare lo schermo e oscurare il locale.



Infine, oltre al dissolvitore manuale Leica DU-24 M2 già presente in catalogo, è ora disponibile un dissolvitore, dotato di timer per poter fare scorrere la proiezione in dissolvenza incrociata in modo totalmente automatico. La centralina DU-24 MT, questo il suo nome, può essere utilizzata con i proiettori Leica Pradovit P300, P300 IR, P600, P600 IR e P2002, mentre non è utilizzabile con il kit P150 DU. Tutti gli accessori sono disponibili presso i rivenditori specializzati Leica.



La Leica Camera ha presentato un nuovo pratico fodero da cintura per i propri binocoli 8x32 e 7/8/10x42. Il robusto cuoio (di 3,5mm di spessore) assicura una protezione più che adeguata per evitare colpi accidentali allo strumento. Al contempo, il fodero può essere facilmente sganciato ed il binocolo estratto con una mano sola.



I collezionisti degli orologi Leica hanno un nuovo modello per la loro bacheca. Quello illustrato a fianco è realizzato in alluminio, con la cassa in acciaio e il cinturino in pelle. E' impermeabile e il movimento è al quarzo.



La nota casa d'aste britannica Christie's ha comunicato le date delle battute d'asta relative al materiale fotografico in generale e Leica in particolare. Di seguito gli appuntamenti per gli appassionati del collezionismo:

- 7 marzo
- 18 aprile
- 13 giugno (solo materiale Leica)
- 25 luglio
- 29 agosto
- 17 ottobre
- 21 novembre

Inoltre, nei giorni 18 aprile, primo maggio e 17 ottobre si terranno aste dedicate alle fotografie d'autore. Per informazioni contattare: Christie's - Mr. Michael Pritchard tel. 0044 - 171 - 321 3279

Gilles Peress, il fotografo francese famoso per i suoi scioccanti reportage dal Ruanda, dall'Irlanda del Nord e dalla Bosnia (questi ultimi raccolti nel volume *Farewell to Bosnia*, edito da Scalo nel 1994) ha vinto l'edizione 1995 del prestigioso premio intitolato al Dr. Erich Salomon, messo in palio annualmente dalla German Photographic Society.

Peress, 48 anni, oggi residente a New York, è il venticinquesimo vincitore del premio, che consiste in una Leica M6 con una speciale incisione, completa di un obiettivo Elmarit-M 2,8/28mm. La menzione del premio sottolinea come il riconoscimento sia stato tributato a Peress per il suo ventennale lavoro dedicato a individuare e presentare agli occhi del pubblico le sofferenze dell'umanità, e per il suo impegno nel combattere, con le proprie fotografie, il nazionalismo ed il razzismo che sembrano oggi dilagare nel mondo.

Domenica 28 aprile si svolgerà ad Arezzo, nella splendida cornice delle Logge Vasari in piazza Grande, la 21ª edizione della Foto Antiquaria, la mostra mercato del collezionismo e dell'usato fotografico organizzata dal fotoclub aretino «La Chimera». Come ogni anno, la Polyphoto sponsorizzerà la manifestazione, e sarà presente presso la sede del fotoclub con il suo staff tecnico Leica.

Nuova edizione, aggiornata con le più recenti novità, del manuale *Handbook of the Leica System*, già presentato sulle pagine di questa rivista nella sua precedente versione (*Magazine Leica* numero 1/95).

Il manuale è in lingua inglese, ma è di facile consultazione anche per chi non è familiare all'idioma di oltremarina in virtù delle schede di presentazione delle fotocamere e degli obiettivi, chiare e ben dettagliate, e delle numerose tabelle che permettono facilmente di districarsi nel vasto panorama della produzione Leica.

Particolarmente interessanti sono le tabelle che riportano i numeri di codice degli accessori (tappi, paraluce, filtri, anelli) di tutti gli obiettivi Leica presenti e passati, e le tabelle riguardanti le distanze minime di messa a fuoco e i relativi rapporti di ingrandimento ottenibili attraverso diverse combinazioni di obiettivi, lenti Elpro,


HANDBOOK OF THE LEICA SYSTEM
PHOTOGRAPHY PRESSION LENS ACCESSORIES



tubi di prolunga. Macro Adapter e soffietti di estensione.

Il Manuale del sistema Leica è naturalmente reperibile presso i rivenditori specializzati Leica in tutta Italia.



Per tutti coloro che amano fotografare paesaggi, scene notturne, architettura, fiori, o che in ogni caso desiderano portare con sé in un viaggio o in una escursione il treppiedi, ma che sono atterriti dall'idea di sobbarcarsi il relativo peso, ecco una straordinaria soluzione dalla francese Gitzo, produttore di treppiedi tra i più amati dai professionisti della fotografia. Il treppiede G1228 "Mountaineer" è stato progettato

sulla base delle necessità di chi fotografa in montagna. Realizzato in fibra di carbonio, questo treppiedi unisce una stabilità eccezionale (6kg di portata) ad un peso estremamente contenuto: solo 1,4 chilogrammi! Le gambe, a quadrupla estensione e doppio angolo (24°/60°) gli permettono di estendersi fino a 153cm di altezza Chiuso, il Mountaineer misura solo 52cm.

Per informazioni:
Gruppo BP (telefono 02/55015489)

La perfezione standard Summicron-R 2,0/50mm

Luogo comune: gli obiettivi più luminosi sono i migliori in termini di prestazioni ottiche.

Vero, spesso, per quanto riguarda gli obiettivi giapponesi, laddove i modelli meno luminosi (con aperture massime da $f/1,7$ a $f/2,0$) sono in realtà versioni economiche dei modelli più luminosi.

Falso, nel modo più assoluto, quando si parla di obiettivi Leica. Per la Leica infatti, la luminosità massima di un obiettivo è sempre stata la conseguenza di una precisa scelta concettuale relativa al progetto ottico di un obiettivo. Un Elmarit, un Summicron o un Summilux differiscono tra loro non per l'apertura massima, ma per la filosofia progettuale.

I diaframmi di luminosità in più sono

legati ad uno schema ottico disegnato e ottimizzato proprio in funzione di quella luminosità, e degli utilizzi per cui quella luminosità è necessaria.

In altre parole: la scelta di un obiettivo luminoso, $f/1,4$ o addirittura $f/1,0$, deve trovare fondamento nella necessità di disporre di una tale apertura per il tipo di fotografia che si affronta.

Acquistare un obiettivo luminoso e utilizzarlo per fotografare paesaggi è un controsenso, mentre è perfettamente logico invece acquistarlo per fare ritratti, o per reportage in luce ambiente.

Il fatto che gli obiettivi Leica meno luminosi non abbiano niente da invidiare ai loro fratelli con apertura massima più elevata è comprovato in modo inconfutabile dal Summicron-R 2,0/50mm.

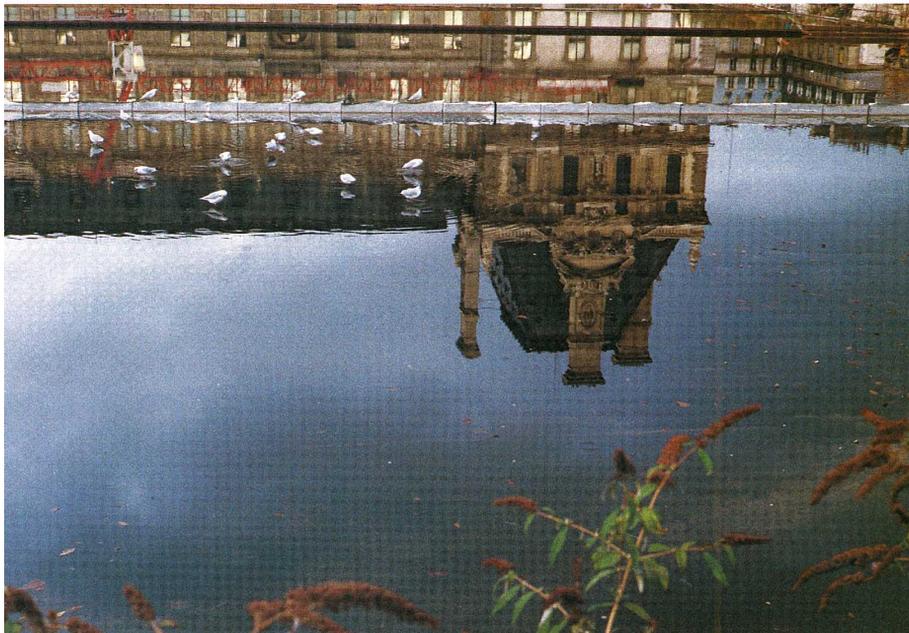
Questo obiettivo è infatti stato giudicato dagli esperti "il miglior obiettivo standard 50mm al mondo". I perché di questa alta considerazione vanno ricercati nelle prestazioni relative a nitidezza e contrasto, e all'eccezionale potere risolvole di cui è dotato.

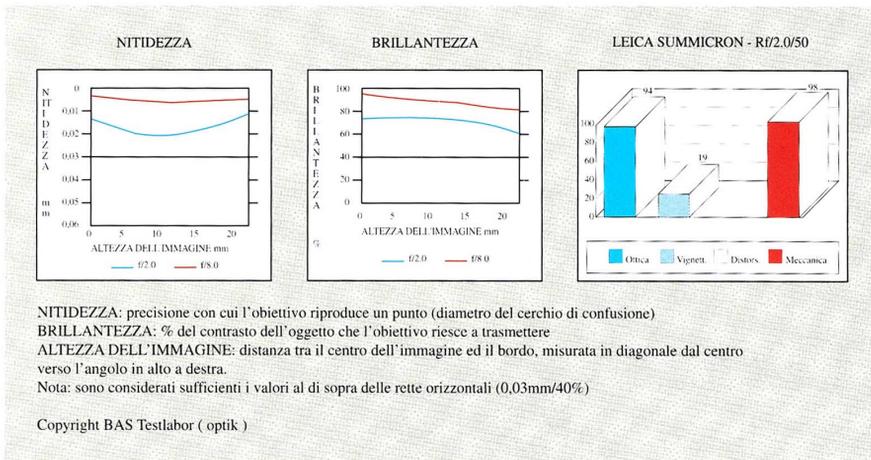
Lo schema è un classico Gauss simmetrico, composto da sei elementi assemblati in quattro gruppi.

Di rilievo è la assoluta planarità dell'immagine, completamente esente da distorsioni sull'intera estensione del campo di messa a fuoco.

Con i suoi 290 grammi di peso è il più leggero degli obiettivi per le reflex Leica.

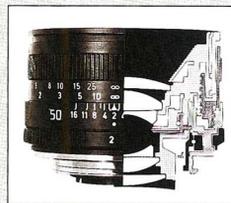
Anche alla minima distanza di messa a fuoco le prestazioni di questo obiettivo





In queste pagine: la creatività di un'immagine riflessa in una pozza d'acqua. E la ricchezza di informazioni che un ritratto ambientato ci può offrire. Due fotografie che danno una precisa idea della grande versatilità dell'obiettivo Leica standard 50 millimetri.

Dati Tecnici



- Angolo di campo:** 45 gradi
- Numero di elementi:** 6
- Numero di gruppi:** 4
- Diametro filtri:** E 55
- Apertura minima:** f/16
- Messa a fuoco:** da ∞ a 0,5m
- Area min. inquadrata:** 180x270mm
- Movim. rettilineo di messa a fuoco**
- Baionetta Leica R**
- Finitura epossidica nera**
- Paraluce telescopico incorporato**
- Compatibilità:** tutti i modelli Leica R
- Lunghezza:** 41mm
- Peso:** 290g
- Codice numero:** 11216

rimangono straordinarie, tanto che in combinazione con le lenti addizionali Elpro 1 e 2 può essere usato per riprese macro con un rapporto di riproduzione massimo 1:2,6 (campo inquadrato pari a 6,2x9,3cm).

Una quasi assoluta assenza di riflessi parassiti e una risposta cromatica neutra completano le caratteristiche di questo eccezionale obiettivo.

Anche se negli ultimi anni è diventato un poco fuori moda, l'obiettivo standard 50mm rappresenta una scelta intelligente ed economica che permette di realizzare splendide immagini.

Inoltre è l'obiettivo più adatto per

imparare a fotografare. Gli zoom infatti, offrendo la possibilità di variare l'inquadratura, portano a diventare statici, mentre le ottiche fisse, e in particolare il 50mm, spingono il fotografo a muoversi per cercare l'inquadratura migliore, e quindi a vedere il soggetto da un numero maggiore di angolazioni.

Gli obiettivi zoom sono particolarmente adatti peraltro quando si viaggia o quando è necessario muoversi limitando al massimo pesi e ingombri.

Se però vogliamo dedicarci con impegno e passione a tradurre in immagini la nostra creatività, mettiamo da parte la pigrizia, e tiriamo fuori il 50 millimetri...

La **SAM.CA** delle Leica

Il primo gennaio 1996 la Sam.Ca di Genova ha festeggiato sedici anni di attività, durante i quali ha messo ogni giorno al servizio degli appassionati Leica la sua indiscutibile professionalità ed efficienza: in tutto questo tempo, migliaia di macchine hanno conosciuto le esperte mani di Casanova e Sammartino, soci fondatori della ditta che da loro prende nome, affinché la musicalità del loro "clic" restasse immutata.

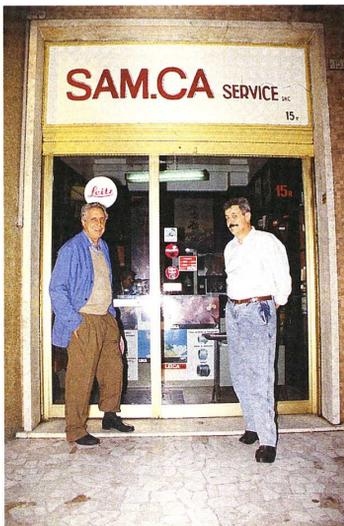
Quando e come avete cominciato la vostra attività?

Nel 1980, quando la distribuzione di Leica passò all'Andra/Polyphoto, rilevammo dal precedente importatore, la ditta Cattaneo di Genova per la quale abbiamo lavorato per oltre vent'anni, il magazzino ricambi e la strumentazione, così da poterci dedicare in proprio alla cura ed alla manutenzione delle Leica a vite, delle Leica M (fino alla M5 compresa) e delle reflex fino alla R3: tutte macchine meccaniche, con qualche piccola deroga solo per gli ultimi modelli.

Ogni mese curiamo circa 400 macchine, il 40 per cento Leica a vite, il 40 per cento Leica M, e il 20 per cento Leica R.

Le "cure" non sono definibili come vere e proprie revisioni, ma piuttosto come accurate manutenzioni.

Con l'esclusione di qualche professionista che utilizza le Leica, anche di vecchissima data, e che ne sfrutta al limite le resistenze fisiche, rendendo quindi



necessari interventi di una certa rilevanza, la moltitudine della nostra clientela è formata da amatori molto evoluti o da collezionisti che vogliono semplicemente che le loro "creature" passino gli anni senza accorgersene.

Questo, sia che utilizzino una Ille per il piacere di poter fotografare come Cartier-Bresson e Capa, sia invece che la facciano scattare a vuoto per il puro piacere di sentire animarsi nelle loro mani questi gioielli. Nella maggior parte dei casi, la taratura dei tempi costituisce il caposaldo del nostro intervento; ma per una corretta operazione non basta tirare un po' più o un po' meno le molle delle tendine: si rendono necessarie ore per smontare gli ingranaggi di comando, pulirli, rimon-

tarli correttamente dopo averli ingrassati, e solo allora procedere al giusto posizionamento dei tempi.

Ingrassarli correttamente deve essere un'operazione delicata...

Certo, perché per macchine come queste, in funzione dei meccanismi interessati ci vogliono ben sette tipi diversi di grasso speciale Leica, per ottimizzare il coefficiente di attrito fra parti realizzate in materiali diversi tra loro. Per non parlare poi del controllo dinamometrico delle molle di ritorno dei tamburi delle tendine.

Spesso infine ci troviamo costretti a sostituire dei pezzi di macchine che giungono a noi danneggiate da interventi di manutenzione eseguiti da personale non qualificato.

Ed altri interventi tipici?

La taratura del telemetro con il banco e l'ausilio di obiettivi calibrati, o il controllo del piano focale.

La normale manutenzione di una M3 ci impegna per oltre 6 ore: la macchina viene controllata in ogni sua minima parte, senza mai tralasciare il benché minimo dettaglio.

Poi ad ogni macchina, una volta meticolosamente rimontata e pulita al termine delle operazioni, spetta un



riposo di 24-48 ore, per dare il tempo necessario al riequilibrio delle parti elastiche (le molle).

Si passa quindi al controllo finale, cosicché un eventuale funzionamento non perfetto di qualche parte difficilmente sfugge: qualora ciò si verificasse è inutile dire che l'intero ciclo di taratura viene ripetuto, fino al raggiungimento dell'assoluta perfezione.

Le Leica vi creano dei veri e propri quesiti irrisolvibili?

In linea di massima no. Qualche piccola noia ci deriva dalle macchine del periodo bellico, poiché durante la guerra i materiali utilizzati erano più poveri e capita ad esempio che le tendine gommate tendano a seccarsi, mentre macchine

antercedenti hanno ancora le tendine originarie sempre in perfette condizioni.

In questo senso comunque ci viene in aiuto un invidiabile magazzino ricambi, che seppur in lenta ma costante diminuzione (visto che molti ricambi sono fuori produzione da mezzo secolo) ci permette una notevole flessibilità di intervento.

Inoltre la gamma di calibri, pinze e quant'altro dell'epoca, tutta strumentazione rigorosamente originale e numerata, ci consente quelle operazioni precise altrimenti impensabili. Notevolmente complessa è poi la manutenzione di quei primi apparecchi in cui compare l'elettronica, come la M5 o le Leicaflex.

Queste ultime nascono da un progetto di una finezza concettuale indescrivibile, con cascate di ingranaggi e contattiere e resistenze variabili assemblate nello spazio di pochi millimetri, così da rendere l'intervento possibile solo con particolari doti di delicatezza e competenza.



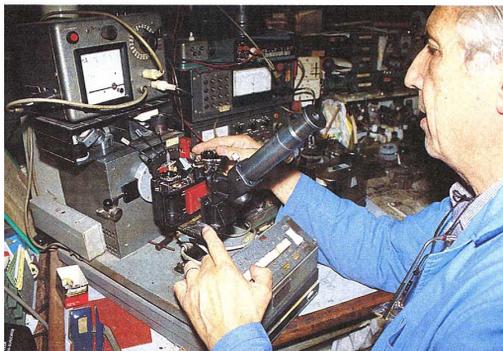
Un'ultima curiosità: oggi, dopo aver visitato migliaia di Leica, c'è ancora posto per un'emozione?

Sì, eccome: a parte che per fare questa professione è indispensabile un viscerale amore per Leica, c'è un momento speciale quando, al termine della sigillatura mediante ceratura a caldo, punziamo il nostro lavoro con la "G" di Genova, la nostra città.

Ecco, in quel momento c'è posto per un'emozione, per la nostra emozione.

(Intervista di Emanuele Salvador)

**SAM.CA via dei Landi 15 R
16151 Genova Sanpierdarena
tel. 010/412237**



Se la SAM.CA rappresenta il santuario dell'assistenza per le macchine fotografiche e gli obiettivi più vecchi, la SRF, il centro assistenza della Polyphoto è l'unico laboratorio di riparazione ufficiale per la produzione Leica più recente. Il reparto Leica, diretto da Marco Ganesi (nella foto), si avvale delle più accurate strumentazioni, prodotte direttamente dalla Leica Camera, e il personale segue ciclicamente corsi di addestramento tecnico e di aggiornamento presso la casa madre.

S.R.F. - ASSISTENZA LEICA
via Cesare Pavese, 11/13
20090 Opera (MI)
tel. 02/57606880



1925 LEICA I^a ANASTIGMAT ed ELMAX

La prima fotocamera Leica prodotta in serie, nota come Leica I o modello A, fu presentata al pubblico nel corso della Fiera di Lipsia nella primavera del 1925. Sempre nel 1925, primo anno di produzione e commercializzazione, furono realizzate 870 fotocamere (con numeri di matricola dal n. 131 al n. 1.000).

Peraltro, la produzione di serie delle Leica I fu preceduta, nel 1924, dalla realizzazione di cinque apparecchi che presentano le caratteristiche proprie delle Leica I Anastigmat, con numeri di matricola compresi tra il 126 ed il 130.

Pertanto, secondo van Hasbroek dovrebbe essere considerata quale prima Leica I Anastigmat prodotta non già la numero 131 nel 1925, ma la numero 126 nel 1924.

La Leica I Anastigmat numero 280 fu donata dalla Leitz al Conte Ferdinand von Zeppelin, e fu utilizzata da Hugo Eckner, pioniere dell'aviazione tedesca. La Leica I Elmax con numero di matricola numero 1.000 fu invece donata dalla Leitz al professor Walther Schultze.

I nomi non ufficiali delle fotocamere Leica I, ovvero Anastigmat ed Elmax derivano dal nome dell'obiettivo di cui furono dotate.

Gli obiettivi Anastigmat, simili a quelli utilizzati sulle Leica "Nullserie" (modello 0), e gli obiettivi Elmax furono progettati dal professor Max Berek (vedi *Magazine Leica* 3/95 e 4/95).

Il nome Anastigmat si riferisce alle caratteristiche ottiche dell'obiettivo, disegnato appunto per ottenere una correzione anastigmatica, mentre il nome Elmax deriva dalle iniziali di Ernst Leitz e dal nome, Max, del professor Berek.

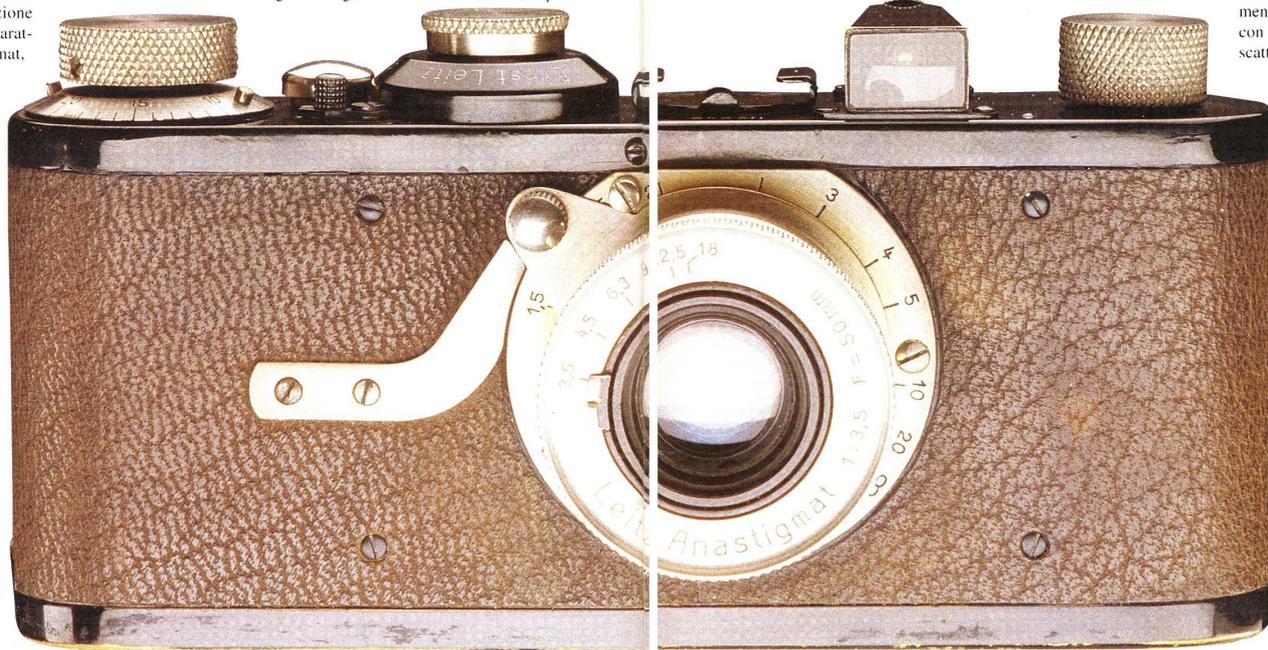
Tali obiettivi, fra loro simili, presentano il medesimo schema ottico (5 lenti in 3 gruppi, con il diaframma interposto anteriormente fra la prima e la seconda lente), la stessa lunghezza focale (pari a 50mm), la medesima luminosità massima (f/3.5), la stessa scala dei diaframmi (f/3.5; f/4.5; f/6.3; f/9; f/12.5; f/18), la finitura nichelata ed il blocco dell'elicoidale della messa a fuoco sull'infinito.

Tale blocco consiste in una asta metallica flessibile,

anch'essa in finitura nichelata, fissata al corpo della fotocamera con due viti.

La scala delle distanze di messa a fuoco di tali obiettivi è espressa solitamente in metri, e la distanza minima di messa a fuoco è pari a un metro circa.

Inoltre, sul barilotto degli obiettivi utilizzati sulle Leica I, sia sugli Anastigmat che su alcuni Elmax, è pre-



sente un tratto longitudinale, quale riferimento per far rientrare correttamente l'obiettivo nel corpo della fotocamera. A tale riferimento corrispondono tre tratti posti sulla ghiera di messa a fuoco dell'obiettivo.

Le differenze fra gli obiettivi Anastigmat ed Elmax vanno invece ricercate nel diverso modo in cui venivano assemblati.

Sia gli obiettivi Anastigmat sia gli Elmax erano fissati al corpo macchina con tre viti, una delle quali fungeva da arresto dell'elicoidale di messa a fuoco sull'infinito.

La trasformazione delle fotocamere con ottica fissa in fotocamere con ottica intercambiabile, standardizzate e non, ha reso disponibili obiettivi Anastigmat ed Elmax con attacco a vite 39x1. Generalmente tali obiettivi non hanno il numero di matricola.

Le Leica I sono laccate nere con particolari nichelati e rivestimento in vulcanite. La trama della vulcanite che riveste la Leica I Anastigmat è più grossolana di quella usata per le Leica I Elmax. Sulla parte anteriore della cassa sono presenti quattro viti che assicurano il fissaggio della cassa stessa al telaio.

Al centro del dorso è presente un foro di circa 5mm, chiuso da una protezione a tenuta di luce, che consentiva la taratura della messa a fuoco del complesso fotocamera/obiettivo.

Le Leica I, modello A, sono dotate di mirino del tipo galileiano rovesciato, collocato in posizione decentrata rispetto all'asse dell'obiettivo. Il mirino, tubolare a sezione rettangolare, è fissato alla calotta della fotocamera mediante

I primi 500 apparecchi circa, realizzati nel 1924 e nel 1925, presentano sei tempi di esposizione (1/25, 1/40, 1/60, 1/100, 1/200 ed 1/500 di secondo) e la posa «Z» («Zeit», analoga alla attuale posa «T»).

La produzione successiva presenta sette tempi di esposizione (1/20, 1/30, 1/40, 1/60, 1/100, 1/200 ed 1/500 di secondo) e la posa «Z». Per regolare i tempi di otturazione è indispensabile armare l'otturatore e fare avanzare la pellicola, e quindi sollevare e ruotare il relativo bottone, facendo riferimento all'indice inciso sulla calotta.

Il bottone dei tempi, nichelato, ha un diametro di 16mm. Gli stessi primi 500 apparecchi presentano il meccanismo per l'armamento dell'otturatore e l'avanzamento della pellicola dotato di arresto, simile a quello utilizzato sulle Leica "Nullserie". Il bottone che consente l'armamento dell'otturatore e l'avanzamento della pellicola è nichelato, generalmente è dotato di una freccia che indica il senso di avvolgimento, ed è del tipo «basso».

Nelle Leica I Anastigmat, il contafotogrammi è nichelato, e presenta la numerazione da 0 a 40, mentre nelle Elmax la numerazione va da 0 a 35, con una tacca per fotogramma. Il pulsante di scatto è solitamente a forma di "fungo", spesso non dotato di filettatura per l'utilizzo dello scatto flessibile. Il bottone per il riavvolgimento della pellicola, in finitura nichelata, non è estraibile.

La levetta «A-R» che controlla il meccanismo per il riavvolgimento della pellicola era sia laccata nel colore nero sia mista, laccata nera e nichelata, ed era dotata di fermo in posizione «A». La calotta superiore delle Leica I Anastigmat ed Elmax è fissata alla cassa mediante quattro viti.

Sempre sulla calotta superiore, sotto il bottone dei tempi, è solitamente presente la scritta «Ernst Leitz Wetzlar DRP». Il numero di matricola è inciso davanti alla slitta porta accessori.

Il fondello si applica al corpo macchina mediante un perno di tipo piccolo (3mm di diametro) e si blocca con una chiusura a chiave. Il meccanismo di chiusura presenta due viti di fermo e le indicazioni di apertura («Auf») e di chiusura («Zu»), con o senza la freccia indicatrice. Nel fondello è presente l'attacco per stativo con passo da 3/8 di pollice, dotato a volte di tre viti di fermo. La chiave di chiusura del fondello presenta la caratteristica barretta trasversale in finitura laccata nel colore nero. In alcuni apparecchi, la chiave di chiusura del fondello controlla anche l'apertura e la chiusura del contenitore portapellicola.

Per concludere, è necessario sottolineare che le piccole differenze osservate nelle dimensioni e nei particolari delle singole Leica I, Anastigmat ed Elmax, sono il chiaro indice di una produzione artigianale.

Paolo Ascenzi

BLACK & WHITE

Il fascino del bianconero

«**T**rovo difficile descrivere una fotografia a colori. Sembra assurdo, ma è così. Come faccio a descrivere un girasole guardandolo in una foto a colori; dovrei dire che i suoi petali sono gialli, e che il suo stelo è verde. E forse rischierci di essere banale.

«Se invece guardo le fotografie in bianconero, la mia immaginazione mi permette di vedere tutte le delicate sfumature del rosso di una rosa, o il vermiglio acceso di un sole che tramonta. Quanto può essere nero il viso di un uomo nero, e che meravigliosi riflessi possono dare i fili grigi nei suoi capelli scuri e riccioluti.

«Molti anni fa mi sono accorto che sfogliando le mie fotografie passavo velocemente quelle a colori, per poi fermarmi quando invece incontravo quelle bianconero. Le tiravo fuori dall'album e le mettevo da parte, una ad una, per poterle riguardare con più attenzione.

«E quando il mio occhio si posava su un'immagine del mare al tramonto, ecco che il sole cominciava a prendere il suo

giusto colore; il mare si tingeva d'azzurro e tutto il resto si colorava, pezzo dopo pezzo, come in un mosaico.

«In quel momento la mia vera fotografia a colori si definiva, prendeva vita.

«Quella stessa fotografia, passando un giorno in altre mani, prenderà sicuramente dei colori diversi. Più forti o più delicati, in funzione dello stato d'animo e della fantasia di chi in quel momento la interpreterà».

Queste poche ma bellissime righe, scritte da Pierluigi Accornero, sintetizzano il fascino irresistibile della fotografia bianconero. La assoluta astrazione dal reale che la sostituzione dei colori con una gamma di grigi comporta, trasforma l'approccio visivo all'immagine.

L'attenzione del fotografo, non più distratto dalla scala cromatica, si incentra totalmente sulle forme - e sulle loro relazioni all'interno dell'inquadratura - come anche sulla gamma tonale del soggetto.

Non è una scelta indifferente: spesso lo stile di un fotografo è stato caratterizzato da una scelta a priori di questo genere.

Basta pensare alle immagini fortemente contrastate di Giacomelli, dove la contrapposizione di bianchi puri e di neri profondi conferisce un effetto grafico di forte impatto alla fotografia, rispetto alle fotografie di Ansel Adams, in cui grazie anche all'adozione di tecniche controllate di esposizione e di sviluppo della pellicola vengono riprodotte le più sottili sfumature della scala tonale.

Il fascino della fotografia bianconero trova fondamento anche nel suo aspetto tecnico. Il processo fotografico infatti non si compie, come per la fotografia a colori, nel momento dello scatto, ma si protrae nelle fasi dello sviluppo del film e della stampa finale, fasi in cui il fotografo ha la massima libertà di rivedere, modificare, o addirittura stravolgere l'immagine di partenza.

La scelta del bagno di sviluppo e la temperatura a cui viene utilizzato, o addirittura il tipo di agitazione cui viene sottoposta la pellicola, influenzano in misura determinante la scala tonale del negativo e la dimensione della grana. La scelta della carta da stampa e del suo sviluppo influenza la tonalità di base dell'immagine, fredda, neutra o calda, e la scala tonale dell'immagine finale.

Inoltre si può modificare il taglio dell'inquadratura, o eseguire dei viraggi sulla copia già sviluppata per conferirle una particolare intonazione.

Infine, in fase di stampa, è possibile intervenire con manipolazioni localizzate intese a modificare l'esposizione in alcune aree dell'immagine. Queste operazioni possono essere orientate a dare all'area prescelta una esposizione inferiore a quella che viene data al resto dell'immagine in modo da tenerla più chiara, nel qual caso si parla di "mascheratura". O, viceversa, possono essere dirette a scurire l'area prescelta in misura superiore al resto dell'immagine grazie ad una esposizione prolungata dell'area stessa, nel





qual caso si parla di "bruciatura". Mascheratura e bruciatura possono essere abbinate per modificare un'immagine, come illustrato in questa pagina, che altrimenti risulterebbe piatta e sbiadita.

Naturalmente tutti questi interventi, seppur effettuabili dai migliori laboratori professionali, sono vincolati alla stampa in proprio delle fotografie.

Infatti, per quanto bravo possa essere uno stampatore, nessuno può sapere qual è l'idea nella testa del fotografo.

E poi, il piacere di sviluppare e stampare da sé le proprie immagini è qualcosa che non ha uguali in fotografia.

Oltretutto, il processo di sviluppo e stampa è molto meno complesso di quanto non si immagini. Certo, gli interventi più raffinati si imparano solo col tempo, ma per ottenere risultati già buoni non occorre molto. E anche se lo spazio di cui si dispone è poco, è comunque possibile organizzare una camera oscura mobile in un bagno, in una cantina o in un solaio. Bastano pochi metri quadrati e tanta passione.

Un consiglio per concludere. La fotografia a colori e quella bianco e nero richiedono due approcci tra loro assolutamente

differenti. Tanto è vero che sono rari i casi di fotografi, anche considerando i grandi maestri della fotografia, che siano riusciti a produrre immagini di eguale forza in bianco e nero e a colori.

Non è raro vedere fotoamatori che portano con sé due corpi macchina, uno caricato con pellicola bianco e nero e uno con pellicola a colori.

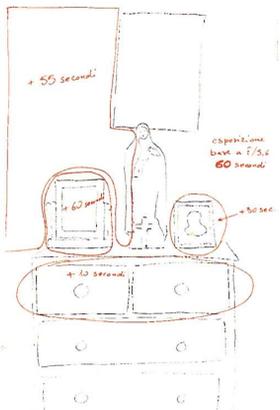
È un errore. Il bianco e nero e il colore sono due forme espressive diverse, e come tali devono essere considerate.

La scelta tra loro deve essere fatta a priori. Una volta scelto il soggetto, si deve decidere se usare l'uno o l'altro in funzione di ciò che si vuole esprimere. Se si opta per il colore si darà attenzione a determinati aspetti del proprio soggetto, si sceglieranno delle inquadrature o delle luci in funzione dei cromatismi percepiti dal nostro occhio.

Se invece si opta per il bianco e nero, l'approccio sarà assolutamente diverso.

L'attenzione cadrà su variabili che nel caso della fotografia a colori non sarebbero nemmeno state prese in considerazione. E le foto saranno fatte avendo già in testa i successivi passaggi di sviluppo e stampa in camera oscura.

Qui sopra la stessa immagine stampata direttamente (a sinistra), e con interventi di mascheratura e bruciatura (a destra). La differenza è evidente. In basso, lo schema adottato per le suddette correzioni durante la stampa, eseguita dal laboratorio BN Studio di Milano, in via Almerico da Schio 1/c.



Sfatiamo un mito: le persone fotogeniche non esistono. Esistono semmai persone più facili da fotografare di altre, ma ciò dipende quasi esclusivamente dal fatto che si comportano con maggior naturalezza di fronte a una macchina fotografica. La vera chiave di un ritratto è l'approccio del fotografo verso il suo soggetto, e la sua abilità nel cogliere quella particolare espressione che ne delinea la personalità.

Quante volte abbiamo sentito il commento "sei venuto bene, ma non sembri nemmeno tu!". All'orecchio del fotografo questo suona come l'esatto opposto di un complimento, perché pur essendo magari una bella fotografa, quello è un pessimo ritratto.

Evitando gli aspetti tecnici, vediamo allora di individuare il modo di operare più adatto a produrre dei ritratti che sappiano veramente raccontare la personalità del soggetto fotografato.

Innanzitutto una premessa: non è necessario disporre di uno studio per riuscire a fare dei bei ritratti. Anzi, spesso il fatto di andare dal proprio soggetto e di fotografarlo in un ambiente a lui familiare può essere funzionale a una migliore riuscita della sessione fotografica. Sentendosi a proprio agio il soggetto sarà portato a comportarsi in modo naturale. Inoltre, potremo utilizzare elementi dell'ambiente per inserire la figura in un contesto che contribuisca a definirne la storia, le attitudini e la personalità.

E' necessario è che il fotografo abbia una completa padronanza della propria attrezzatura, perché se si troverà in difficoltà con le luci, la fotocamera, gli obiettivi o quant'altro non farà altro che aumentare il nervosismo del proprio soggetto. Proprio per questo motivo il consiglio è di limitarsi alle idee semplici e sperimentate.



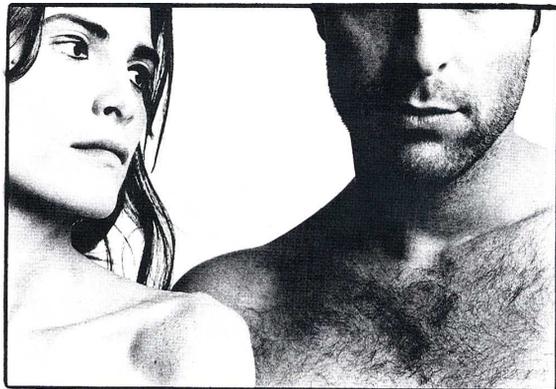
L'elemento più importante in assoluto è il primo approccio con la persona che dovrete fotografare. Il successo di un ritratto può dipendere dalle prime battute scambiate. Basta poco per spingere una persona a chiudersi, rendendo impossibile qualsiasi introspezione successiva. La gente, inconsapevolmente, si aspetta di essere trattata

con gentilezza. Non cercate di impressionarli con un atteggiamento da professionista scafato. Siate amabili, metteteli a loro agio. Insomma, aiutateli a farli essere se stessi (attenzione però: non dite mai la faticosa frase "sii te stesso"; non c'è modo migliore di mettere qualcuno in difficoltà!).

La cosa più semplice è mettersi a

L'ANIMA SVELATA

Il ritratto,
specchio
fedele della
personalità.



chiacchierare su un argomento qualunque, e nel frattempo studiare le espressioni dell'altra persona.

Due precisazioni. Primo: quando dico studiare le espressioni non intendo solo quelle del viso. Osservate le mani, la posizione del corpo, su quale gamba tende a caricare il peso, come si siede, il modo di gesticolare o di muovere la testa mentre parla.

Secondo: studiare vuol dire osservare attenzione ma senza dare l'impressione di farlo, con il massimo di discrezione e delicatezza. Non piantatevi davanti al vostro soggetto osservandolo come se fosse un animale raro. Un metodo valido è quello di farsi aiutare dal soggetto stesso nel predisporre l'attrezzatura. In

questo modo potranno capirne il funzionamento e sentirsi meno intimiditi da loro.

Un altro approccio, che può essere combinato con il precedente, è quello di discutere con il soggetto stesso alcuni dettagli: le luci, lo sfondo, gli elementi da comprendere nell'inquadratura. Anche se poi farete tutto il contrario, ciò aiuterà il soggetto a sentirsi partecipe, e non solo un elemento passivo. Senza contare che spesso possono venir fuori delle idee ottime, che a voi non sarebbero mai venute in mente.

Studiate i lavori dei grandi maestri del ritratto: i libri di fotografi come Irving Penn, Richard Avedon, Annie Leibovitz o Herb Ritts sono più validi

di qualunque manuale tecnico. Ma non limitatevi alla fotografia. Studiate i quadri dei grandi pittori. I dipinti di Rembrandt possono essere più significativi di molte fotografie per quel che riguarda l'illuminazione.

Il ritratto è un gioco a due. Il successo deriva dal grado di partecipazione che riuscirete ad ottenere dal vostro soggetto. I grandi ritratti hanno un tocco magico, spesso condensato in uno sguardo intenso e carico di significato. Il fotografo deve riuscire a trasmettere alla persona che deve fotografare tutto il proprio entusiasmo, deve farle capire l'importanza del suo ruolo e della sua partecipazione. Deve sedurla, affascinarla, tirarla in un gioco senza il quale diventa impossibile ottenere un vero ritratto.

Del resto il gioco vale la candela: poche cose rendono una persona più felice del vedere un proprio ritratto veramente riuscito.

In molti paesi le persone rifiutano di farsi fotografare perché credono che il fotografo rubi la loro anima. Sono molto più vicini alla verità di quanto non si creda. In un ritratto, perché questo possa considerarsi riuscito, dobbiamo riuscire a vedere l'anima.

Fotografie di Roberto Dotti



La nuova gamma dei proiettori Leica Pradovit, con i loro obiettivi e accessori, si presenta molto più ricca e completa di quanto non sia mai stata.

Ciò comporta però una maggiore difficoltà per gli utenti nel navigare tra le diverse possibilità di accoppiamento tra un proiettore e uno specifico obiettivo o accessorio, o più semplicemente nella scelta di un proiettore rispetto a un altro in funzione delle loro caratteristiche.

La tabella presentata in queste pagine serve a tutti coloro interessati alla proiezione per selezionare gli accessori necessari, per individuare l'obiettivo compatibile, o per valutare le caratteristiche del proiettore scelto.



COMPATIBILITA' LEICA PRADOVIT

	P 150	P150IR	P150DU	P300	P300IR	P600	P600IR	P 2002	
Dimensioni									DIMENSIONI
Profondità (cm)	25,4	25,4	25,4	27,8	27,8	31,0	31,0	33,5	
Larghezza (cm)	25,0	25,0	25,0	27,5	27,5	28,0	28,0	27,0	
Altezza (cm)	12,3	12,3	12,3	13,5	13,5	13,5	13,5	16,5	
Peso (kg)	3,6	3,6	3,6	5,0	5,0	6,5	6,5	9,0	
Caratteristiche									CARATTERISTICHE
Lampada 150 watt	•	•	•						
Lampada 250 watt			•	•	•	•	•	•	
Riduz. potenza lampada				•	•	•	•	•	
Correzione dell'autofocus	•	•	•						
Disinserimento autofocus						•	•	•	
Visore per diapositive	•	•	•	•	•	•	•	•	
Telecomando IR		•	•						
Telecomando IR con freccia laser							•		
Timer incorporato							•		
Freccia luminosa				•	•	•	•	•	
Alloggiamento del cavo	•	•	•						
Maniglia per il trasporto				•	•	•	•	•	
Struttura in pressofusione							•	•	
1 piedino regolabile	•	•	•						
2 piedini regolabili				•	•	•	•	•	
Presca di collegam. AV (per dissolvenza)			•	•	•	•	•	•	
Collegamento per sincronizz. sonora				•	•	•	•	•	
Cambio lampada automatico						•	•	•	
Compatibilità caricatori									CARICATORI
Standard per 36 dia (conf. da 2) (a)	37844	37844	37844	37844	37844	37844	37844	37844	
Standard per 50 dia (conf. da 2) (a)	37855	37855	37855	37855	37855	37855	37855	37855	
LKM per 60 dia (confez. da 2) (a)	37979	37979	37979	37979	37979	37979	37979	37979	
LKM per 80 dia (confez. da 2) (a)	37980	37980	37980	37980	37980	37980	37980	37980	
Circolare per 120 dia (conf. singola)	-	-	-	-	-	37327	37327	-	

	P150	P150IR	P150DU	P300	P300IR	P600	P600IR	P2002		
Compatibilità obiettivi										
Elmaron-P 2,8/35mm (b)	-	-	-	-	-	-	-	37041	OBIETTIVI	
Elmarit-P 2,8/50mm	-	-	-	-	-	-	-	37011		
Elmaron-P 2,8/60mm	-	-	-	-	-	-	-	37004		
Elmarit-P2 2,8/60mm	37510	37510	37510	37510	37510	37510	37510	-		
Hektor-P2 2,8/85mm	di serie	di serie	di serie	37511	37511	37511	37511	-		
Colorplan-P 2,5/90mm	-	-	-	-	-	-	-	37005		
Colorplan-P 2,5/90mm CF*	-	-	-	-	-	-	-	37015		
Colorplan-P2 2,5/90mm	37512	37512	37512	37512	37512	37512	37512	-		
Colorplan-P2 2,5/90mm CF*	37513	37513	37513	37513	37513	37513	37513	-		
Super-Colorplan-P 2,5/90mm	-	-	-	-	-	-	-	37085		
Super-Colorplan-P2 2,5/90mm	-	-	-	37514	37514	37514	37514	-		
Elmaron-P 2,8/120mm	-	-	-	-	-	-	-	37022		
Elmarit-P2 2,8/120mm	-	-	-	37515	37515	37515	37515	-		
Elmarit-P 2,8/150mm	-	-	-	-	-	-	-	37017		
Elmarit-P2 2,8/150mm	-	-	-	37516	37516	37516	37516	-		
Elmaron-P 3,4/200mm	-	-	-	-	-	-	-	37009		
Elmaron-P2 3,4/200mm	-	-	-	37520	37520	37520	37520	-		
Elmaron-P 4,0/250mm (c)	-	-	-	-	-	-	-	37082		
Elmaron-P2 4,0/250mm	-	-	-	-	-	37521	37521	-		
Epnor-P 4,3/300 (d)	-	-	-	-	-	-	-	34837		
Vario-Elmaron-P 3,5/60-110mm	-	-	-	-	-	-	-	37026		
Vario-Elmarit-P2 2,8/70-120mm	-	-	-	37518	37518	37518	37518	-		
Vario-Elmaron-P 3,5/110-200mm	-	-	-	-	-	-	-	37027		
Vario-Elmaron-P2 3,5/110-200mm	-	-	-	-	-	37522	37522	-		
Compatibilità accessori										
Valigia per trasporto	37321	37321	37321	37312	37312	37322	37322	37961		ACCESSORI
Coperchio di protezione	-	-	-	-	-	-	-	37985		
Timer	-	-	-	37986	37986	di serie	di serie	37986		
Telecomando IR PCM	-	di serie	-	37990	di serie	37990	di serie	37990		
Prolunga per 2 caricatori lineari	-	-	-	37329	37329	37329	37329	37632		
Cavo di prolunga per telecomando	-	-	-	37319	37319	37319	37319	37957		
Condensatore per obiettivo 35mm	-	-	-	-	-	-	-	37223		
Condensatore per ob. 250/300mm	-	-	-	-	-	(e)	(e)	37225		
Portaottica per obiettivo 250mm	-	-	-	-	-	-	-	37130		
Portaottica per obiettivo 300mm	-	-	-	-	-	-	-	34640		
Freccia luminosa accessoria	37310	-	-	-	-	-	-	-		
Lampada di ricambio per 37310	37304	-	-	-	-	-	-	-		
Adattatore per presa multipla 14/6 pin	-	-	-	37631	37631	37631	37631	-		
Indicatore Laser (a)	37337	37337	37337	37337	37337	37337	di serie	37337		
Lampada di lettura	-	-	-	37313	37313	-	-	-		
Lampadina di ricambio per 37313	-	-	-	37308	37308	-	-	-		
Monitor 23x23cm (a)	37331	37331	37331	37331	37331	37331	37331	37331		
Visore attaccabile	-	-	-	37333	37333	37333	37333	-		
Alim. esterna per telecom. del P600 IR	-	-	-	-	-	-	-	37335		
Supporto standard per 2 proiettori. (a)	-	-	di serie	37325	37325	37325	37325	-		
Supporto profess. per 2 proiettori (a)	-	-	-	37972	37972	37972	37972	37972		
Centraline per dissolvenza										
DU-24 M2 manuale	-	-	di serie	37997	37997	37997	37997	37997	CENTRALINE	
DU-24 M1 manuale con timer	-	-	-	37996	37996	37996	37996	37996		
DU-24 IR automatica	-	-	-	37998	37998	37998	37998	37998		
DU-24 IR PC automatica	-	-	-	37999	37999	37999	37999	37999		
Software DCP per DU-24 IR PC	-	-	-	37993	37993	37993	37993	37993		
-	-	-	-	-	-	-	-	-		

a) Impiego universale, anche con altri proiettori
b) Necessario condensatore 37223

c) Necessari portaott. 37130 e condens. 37225

d) Necessari portaott. 34640 e condens. 37225

e) Non necessario per ob. 250 su P600/P600IR

* CF= Curved Field; obiettivo per la proiezione di diapositive in telelenti senza vetro.

Compatibilità di obiettivi attuali con proiettori fuori produzione

Per i proiettori Pradovit P 155 e P255 sono impiegabili gli obiettivi di tipo P2
Per i proiettori Pradovit P2000, Color 2, C/CA 1500/2500/2502, P153/253, R/RA 150/152 e Prado Universal sono impiegabili gli obiettivi tipo P

Nota: gli obiettivi P e P2, con canotto di diametro 42,5mm, non sono intercambiabili né tra loro né con altri di pari diametro a causa del diverso posizionamento interno del gruppo ottico.

FILO DIRETTO

Mi rivolgo a voi, allegando alcune foto fatte da me, per avere delle delucidazioni su una Leica da me trovata nel sistemare la casa di mio padre. La macchina reca inciso il numero 14377 sulla calotta superiore, mentre all'interno del fondello ci sono delle scritte a mano: «16/946 - 3.310 tol 69». Altro non so dire. Spero sappiate darmi una risposta.

G. Mazzacurati



Come è nostra abitudine in casi come questo, abbiamo girato la domanda ad un esperto di collezionismo Leica, nella persona di Ghester Sartorius. Questa la sua risposta al riguardo:

«L'apparecchio riprodotto nelle fotografie inviatemi è certamente una Leica III o IIIa.

«Non è possibile stabilire se trattasi dell'una o dell'altra, in quanto in nessuna delle fotografie che ho avuto modo di vedere si evidenzia la parte superiore del bottone dei tempi brevi, e pertanto non è possibile rilevare se essi arrivano ad 1/500 o a 1/1000 di secondo.

«Il signor Mazzacurati potrà controllare egli stesso e se accetterà che il tempo più breve è 1/500 di secondo il suo apparecchio sarà una Leica III prodotta tra il 1933 e il 1939; se invece il tempo più breve è 1/1000 di secondo l'apparecchio in questione

sarà una Leica IIIa prodotta tra il 1935 ed il 1950.

«Veniamo ora al numero di matricola che il signor Mazzacurati precisa essere il 14377. Questo numero non appartiene né ai numeri di matricola della Leica III né a quelli della IIIa, ma bensì a quello di una Leica la con ottica fissa prodotta nell'anno 1929.

Si tratta perciò di una Leica nata appunto nel 1929 con ottica fissa e trasformata successivamente dalla Leitz stessa su richiesta del proprietario. La Leitz infatti, allorché presentava un nuovo modello, si impegnava ad aggiornare, quando possibile, i modelli di produzione precedente.

«Impegno questo che la Leitz riportava in tutti i suoi cataloghi e listini.

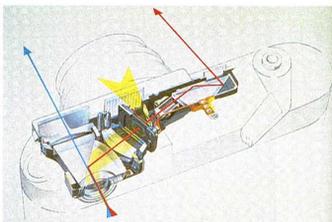
Ad esempio, sfogliando il *Catalogo Generale Leica* del 1936, alla pagina 7, dopo la descrizione delle caratteristiche delle Leica II, III e IIIa allora in produzione, viene riportato testualmente "Tutti gli apparecchi del vecchio modello possono essere trasformati nel nuovo".»

Sarei interessato all'acquisto di una Leica a telemetro. Il mio negoziante mi dice che la messa a fuoco è più precisa che con le reflex. E' vero? E cosa significa "telemetro a base larga"?

M. Angeli

Il funzionamento di un telemetro si basa sulla sovrapposizione di due immagini distinte prese da due punti

di vista diversi. Quanto maggiore è la distanza tra questi due punti, tanto maggiore è la precisione con cui viene misurata la distanza di un soggetto.



Nelle fotocamere a telemetro la distanza tra i due punti di vista del telemetro, detta "base telemetrica" è fissa. Nella Leica M6 la base telemetrica è pari a 49,9mm, indipendentemente dall'obiettivo utilizzato.

Nelle reflex invece, essendo la messa a fuoco fatta attraverso l'obiettivo, la base telemetrica varia in funzione della lunghezza focale dell'obiettivo, come illustrato nella tabella riportata di seguito:

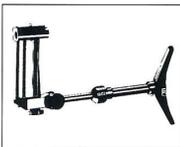
Lunghezza focale	Base telemetrica
15mm	0,82mm
19mm	1,35mm
21mm	1,63mm
24mm	2,08mm
28mm	2,78mm
35mm	4,43mm
50mm	9,82mm
60mm	13,33mm
80mm	23,11mm
90mm	29,20mm
135mm	65,70mm
180mm	116,80mm

Come si può evincere dalla tabella, con obiettivi di focale inferiore a 135mm, la base telemetrica, e quindi la precisione della messa a fuoco, sono maggiori per le fotocamere a telemetro.

Possiedo un obiettivo Apo-Telyt 4,0/280, che uso soprattutto per fotografare gli animali. Dato il peso non indifferente dell'obiettivo, tendo a stancarmi facilmente, specie quando devo seguire a lungo gli spostamenti di un animale. Non esiste una impugnatura o un supporto che permetta di scaricare una parte del peso dell'obiettivo assicurando così una maggiore praticità?

F. Mariani

La Leica ha in catalogo una impugnatura a pistola dotata di supporto a spalla (codice 14239) che assolve perfettamente alle necessità espresse dal nostro lettore.



La impugnatura, illustrata nelle fotografie qui a fianco, si attacca alla filettatura presente sui teleobiettivi, ed è dotata di un supporto a spalla per scaricare una parte del peso e consentire una presa più salda. Lo scatto avviene per mezzo di un cavetto elettrico (codice 14237) che deve essere collegato al motore o al winder. L'impugnatura si piega per un trasporto più agevole, ed è facilmente trasformabile in un pratico treppiede da tavolo.



Fotografo da molti anni, prevalentemente diapositive, e possiedo ben tre diaproiettori (non modernissimi). Ho sentito spesso parlare di dissolvenza incrociata: per capire qualcosa mi sono rivolto al mio fotonegoziante, ma con scarsi risultati. Le risposte sono state vaghe: l'unica cosa che ho capito è che i miei proiettori non vanno bene perché (testuali parole) "manca il TRIAC". Vorrei saperne di più, ma nessuno mi sa dare delucidazioni su questo famigerato dispositivo. Confido nella vostra consulenza.

G. Ferri

La domanda del signor Ferri non è la sola che abbiamo ricevuto negli ultimi

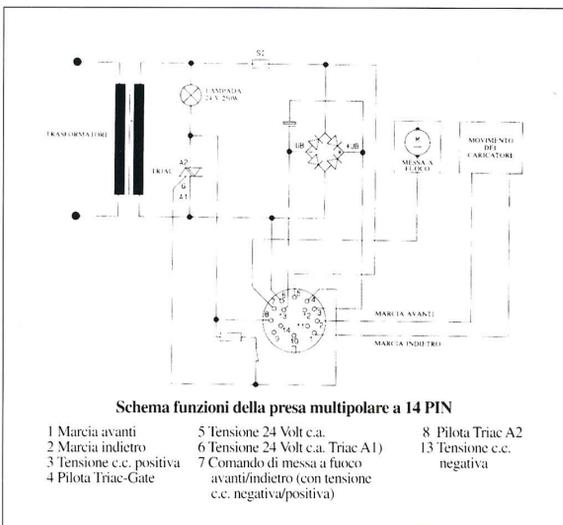
tempi. Anche se in forma sintetica, vediamo di chiarire il funzionamento di un circuito di pilotaggio delle lampade a mezzo TRIAC.

Premessa. Per effettuare proiezioni in dissolvenza incrociata sono necessari due proiettori gemelli dotati di una particolare caratteristica interna al circuito di pilotaggio delle lampade: queste ultime debbono potersi accendere in modo progressivo fino a raggiungere il 100 per cento della propria potenza. In questo modo è possibile ottenere un effetto di dissolvenza dell'immagine proiettata sullo schermo. Utilizzando due proiettori allineati sullo stesso schermo e un comando esterno potremo alternare tra essi l'effetto di dissolvenza, ottenendo quella che in gergo tecnico viene definita appunto "dissolvenza incrociata": il proiettore A si trova al 100 per cento di potenza luminosa quando il proiettore B è a zero. Agendo sul cursore della centralina di comando, la lampada del proiettore A ridurrà progressivamente la propria potenza fino a raggiungere lo zero, mentre la potenza della lampada nel proiettore B aumenta fino a raggiungere il 100 per cento. Quando ciò è avvenuto, una ulteriore pressione sul cursore attiva il cambio diapositiva nel proiettore che al momento è spento. Continuando in questo modo vedremo le immagini fondersi sullo schermo dando vita a un nuovo e suggestivo spettacolo.

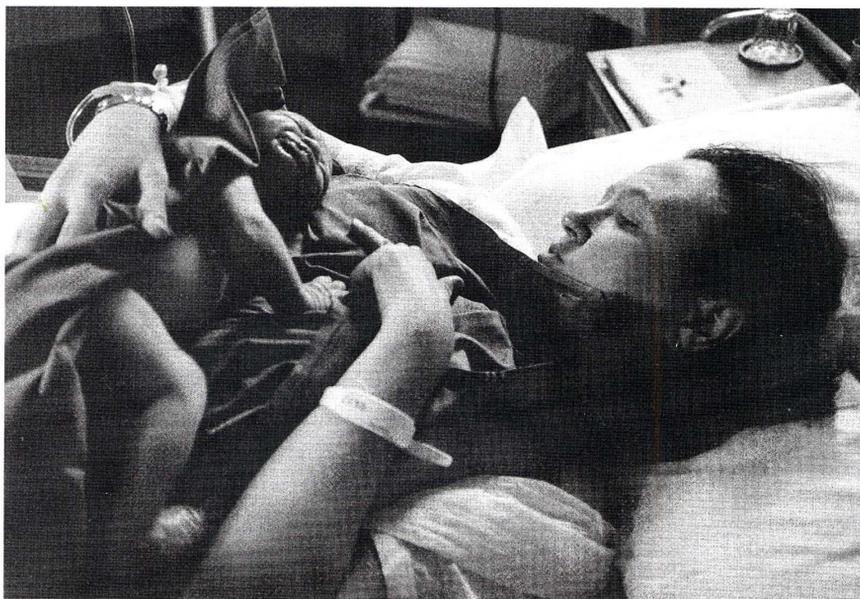
Il TRIAC. Abbiamo detto che è necessario un circuito particolare che consenta di pilotare a nostro piacere l'accensione e lo spegnimento progressivo delle lampade. E' proprio qui che entra in gioco il TRIAC, che altro non è se non un particolare dispositivo elettronico che ha la funzione di regolare il flusso di corrente applicata per l'alimentazione di un impianto elettrico, nel nostro caso la lampada del proiettore. Il TRIAC è posto in serie con la lampada, e se opportunamente controllato, al variare di una particolare tensione (operata tramite il dissolvolatore) permette di dosare a piacere la corrente che lo attraversa per andare ad alimentare la lampada del proiettore.

Nota: in realtà, il circuito di controllo TRIAC deve consentire alla lampada il raggiungimento del 100 per cento della potenza, ma mai lo zero assoluto. Quando uno dei due proiettori è "spento", la sua lampada riceve comunque quella corrente minima che basta a tenere il filamento in preaccensione, e ciò al fine di evitare gli shock termici che ridurrebbero drasticamente la durata della lampada stessa.

Per maggior chiarezza presentiamo qui sotto lo schema del circuito di controllo e di comando, con la relativa presa multipolare, presente nei proiettori Leica Pradovit predisposti per la dissolvenza incrociata P300/P3001R, P600/P6001R e P2002.



Un fiocco azzurro (e una Leica M6)



La scorsa estate, Giuseppe Vitale, già noto ai lettori di Magazine Leica per il portfolio apparso sul numero 3/95, è diventato per la terza volta papà.

Il nuovo arrivato si chiama Tommaso, e quando è nato l'animo fotografico di Vitale ha avuto la meglio sull'emozione, spingendolo a portarsi una macchina fotografica in sala parto. A causa delle condizioni di luce scarsa, e della necessità di non disturbare i medici con flash e rumori, la scelta è caduta sulla Leica M6 e sul Summilux 1,4/35 Asferico.

Ecco la sua cronaca del lieto evento.

«Quando ho deciso di documentare l'esperienza intensa, culmine di un perio-

do di crescita e di una lunga attesa, che la nascita di un figlio rappresenta, mi sono confrontato con difficoltà di ordine pratico e tecnico dovute alle particolari condizioni in cui mi sarei trovato a fotografare.

«Grazie alla compattezza della fotocamera e alla sua silenziosità, l'accoppiata Leica M6 e Summilux 1,4/35 Asferico mi ha consentito di operare con la massima attenzione senza destare attenzione o alterare la naturalità dell'evento.

«La messa a fuoco è risultata agevole grazie al mirino a visione diretta, che consente di seguire l'azione anche al di fuori del campo inquadrato fino al momento culminante dello scatto.

«Pur lavorando in una condizione di luce particolarmente sfavorevole (contro-

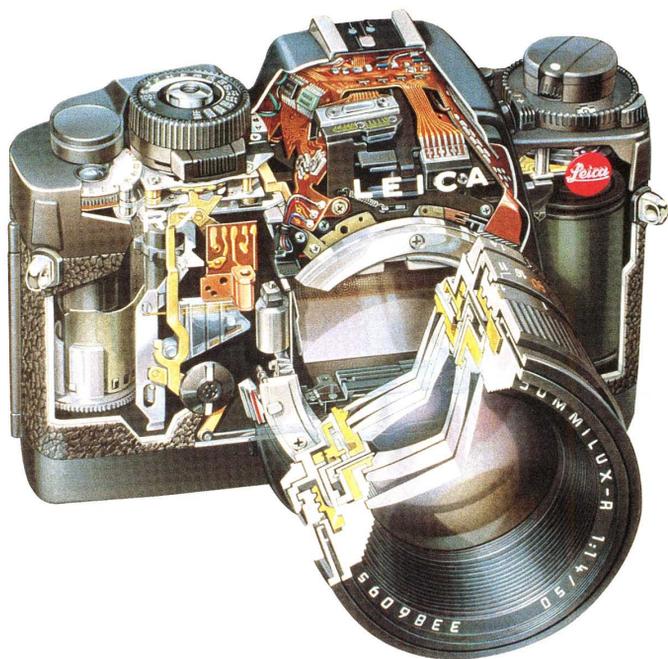
luce e luci artificiali), ho potuto evitare l'uso del flash e l'inaccettabile disturbo che ne sarebbe derivato ai medici.

«Inoltre, anche alla massima apertura, non si sono manifestati riflessi indesiderati, e la definizione dell'immagine, sia nel piano di messa a fuoco sia nello sfuocato, è risultata eccellente.

«Infine, il superamento delle barriere tecniche mi ha permesso di partecipare pienamente all'evento, rendendo così possibile il coinvolgimento emotivo indispensabile sia per un padre che assiste alla nascita di suo figlio, sia per un fotografo che vuole comunicare, vivendola e visualizzandola, una emozione».

Giuseppe Vitale

LEICA R7





CONCEDETEVI IL LUSSO DI UN OBIETTIVO DALLE
PRESTAZIONI STRAORDINARIE: LEICA MINILUX

NUOVA Nel suo splendido corpo in titanio, con funzioni sofisticate e il luminoso obiettivo LEICA SUMMARIT 2,4/40 mm, un nuovo standard per la qualità ottica. Vi divertirete riprendendo istantanee perfettamente nitide e brillanti usando il programma automatico e l'autofocus. O potrete giocare in modo creativo con le profondità di campo. La LEICA MINILUX vi aspetta presso il vostro rivenditore specializzato LEICA.



LEICA

FASCINO E PRECISIONE

Distributore ufficiale per l'Italia: POLYPHOTO S.p.A. - via Cesare Pavese 11/13, 20090 Opera (MI) tel. 02/57607000

Tutti i diritti sono riservati ed esclusivi di POLYPHOTO - Questa e' una copia per la sola consultazione
ATTENZIONE: e' vietata ogni riproduzione anche parziale dei contenuti - WWW.PhotoBIT.IT