

MAGAZINE

Leica

ANNO 10 - NUMERO 40 - DICEMBRE 2003



4/2003

Leica CM
Made in Germany

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
MAURIZIO REBUZZINI

Impaginazione
GIANLUCA GIGANTE

Fotografie
FRANCO CANZIANI e MARCO MOGGIO

Redazione e amministrazione
Polyphoto SpA
via Cesare Pavese 11-13
20090 Opera Zerbo MI
Tel. 02.530.0211 (r.a.) - Fax 02.576.06.850
www.leica-italia.it
e-mail: informazioni@leica-italy.com

Fotocomposizione DTP
Rouge, via Zuretti 2a, 20125 Milano

Fotolitografia e stampa
Clemar, via Simone d'Orsenigo 6, 20135 Milano

Hanno collaborato
Michael Agel, Michele Angelico, Gerardo Bonomo,
Antonio Bordini, Angelo Galantini,
Alessandro Iasevoli, Pierpaolo Ghisetti, Pietro Roccoli

*Magazine Leica è una pubblicazione trimestrale della Polyphoto SpA,
via Cesare Pavese 11-13, 20090 Opera Zerbo MI*

Registrazione del Tribunale di Milano n. 360 del 17 luglio 1993.

È vietata la riproduzione anche parziale di testi e fotografie senza autorizzazione scritta dell'editore. I Marchi depositati sono usati per gentile concessione di Leica Camera AG.

Angulon, Apo-Macro-Elmarit, Apo-Summicron, Apo-Televid, Apo-Telyt, Colorplan, Curtagon, Diascristor, Digilux, Duovid, Elmar, Elmarit, Elmaron, Elpro, Epor, Focomat, Focometer, Focotar, Geovid, Hektor, Leitz, Leica, Leicaflex, Leicameter, Leica-Vision, Leicavit, Macro-Elmarit, Minilux, Noctilux, Pincor, Primaster, Prada, Pradolux, Pradovis, Repravit, Summar, Summarit, Summicron, Summilux, Summilux-Aspherical, Super-Angulon, Super-Colorplan, Televid, Tele-Elmar, Telyt, Tri-Elmar, Trinovid, Ultravid, Vario-Elmar, Vario-Elmaron, Visolux.

Abbonamento annuale (4 numeri: marzo, giugno, settembre, dicembre).

Italia 27,90 euro.

Arretrati disponibili 7,75 euro a copia (chiedere conferma).

Versamento su C/c n. 26610204 intestato a Polyphoto SpA,

via Cesare Pavese 11-13, 20090 Opera Zerbo MI.

Europa 34,09 euro.

Altri Paesi 50,61 euro.

A garanzia degli abbonati, nel caso la pubblicazione sia pervenuta in spedizione gratuita o a pagamento, l'Editore garantisce la massima riservatezza dei dati forniti dagli abbonati e in suo possesso, fatto diritto, in ogni caso, per l'interessato di richiederne gratuitamente la rettifica o la cancellazione ai sensi della legge 675/96.

In copertina:

Leica CM, compatta di alta classe
con valore aggiunto: Made in Germany.



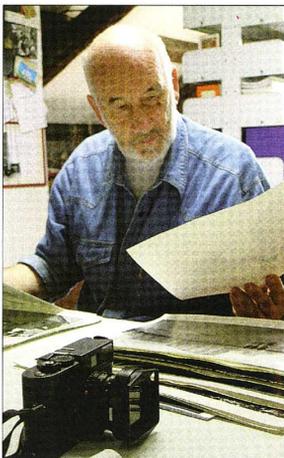
www.leica-italia.it

Trademark of the Leica Camera Group

SOMMARIO

Anno X, Numero 40 • Inverno 2003

3. Editoriale
4. In buone mani
fotografie di Michael Agel
10. Made in Germany
La nuova compatta Leica CM
di Antonio Bordini
12. Parola a Gianni Berengo Gardin
intervista di Gerardo Bonomo (da Tutti Fotografi)
18. Leica News
22. Magica macrofotografia
Con i dispositivi Macrolox e Microlox
fotografie di Pietro Roccoli
28. Biblioteca
32. Errori da evitare
testo e fotografie di Pierpaolo Ghisetti
36. Viaje al Perú
fotografie di Alessandro Iasevoli
40. Testimonianze



Da pagina 12, pubblichiamo un'intervista a Gianni Berengo Gardin. In particolare, il noto fotografo esprime considerazioni positive sulla Leica M7, il cui automatismo di esposizione favorisce la completa concentrazione sul soggetto. A proposito di Leica M7 è opportuno sottolineare l'operazione di finanziamento al consumo, di ampia flessibilità, presentata su questo stesso numero di Magazine Leica, in terza di copertina.

O rmai è un tormentone. «Da qui a qualche anno, il digitale soppianderà l'analogico»: questa è l'espressione che da tempo, da tanto/troppo tempo, manifestano coloro che formulano sentenze gratuite e generiche. È vero che la fotografia digitale, ad acquisizione digitale di immagini, rappresenta un rapido e comodo mezzo di registrazione delle immagini; ed è altrettanto vero che offre anche prestazioni e applicazioni incomparabili con quanto è alla portata della fotografia analogica tradizionale, quella con pellicola fotosensibile e relativi processi di trattamento e trasformazione chimica. Però, alla resa dei conti, e con considerazioni realisticamente concrete, si tratta comunque di prerogative insufficienti per stabilire il futuro orientamento tecnologico in tutto il campo fotografico.

Perché, poi, si devono a tutti i costi trovare valide ragioni per stabilire quale sarà il sistema fotografico dominante? E se fossero valide entrambe le possibilità, entrambi i principi? L'interrogativo non è da poco: merita attenzione e richiede una approfondita analisi individuale, lontana da influenze esterne ed estranea a eventuali bombardamenti pubblicitari e a momentanee indicazioni di mercato.

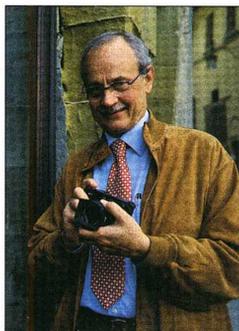
Interpretando la filosofia Leica, che si manifesta nel mondo fotografico da settantacinque anni abbondanti (congegnati a partire dall'originaria Leica I del lontanissimo 1925), si ricava la sensazione (convinzione, addirittura) che i due sistemi in argomento siano da considerare complementari, e non già contrapposti l'uno all'altro. Soprattutto, non sono sostitutivi, uno con l'altro. Gli obiettivi limiti, che possiamo attribuire a una interpretazione tecnologica, e le fantastiche opportunità dell'altra non sono valori assoluti, ma vengono stabiliti e determinati (casomai) dalla preparazione e apertura mentale di ogni utente, di ciascun utilizzatore, professionista e non.

Per quanto possa farlo, per quanto possa offrire spunti di riflessione e osservazione, Magazine Leica è impegnata anche in questo dibattito. Nelle pagine che

seguono sono presentate due novità di grande e assoluto spessore tecnologico, ciascuna al passo con i tempi attuali dell'espressione applicata della fotografia: la Leica CM è una fantastica compatta analogica di alta qualità formale (i contenuti sono invece a carico dei fotografi che l'useranno) e, allo stesso momento, la Leica Digilux 2 è una compatta digitale di pari qualità. Se servissero conferme, questa non casuale simultaneità Leica sottolinea come i due sistemi siano ugualmente attuali e opportuni. Addirittura, si

deve considerare come Leica Camera AG indirizzi i propri investimenti progettuali e produttivi con saggezza e intelligenza, allo scopo di realizzare e offrire strumenti fotografici prestigiosi su tutti i fronti.

Dal punto di vista italiano, va quindi sottolineata la costante e coerente attenzione rivolta al sistema fotografico che tutti consideriamo di vertice e prestigio all'interno dell'ampia gamma tecnica Leica. Ovviamente, ci riferiamo alla linea Leica M a telemetro, erede di quella lunga Storia (consentiteci la Maiuscola) avviata con la Leica I appena ricordata, che attualmente si manifesta con la configurazione Leica M7 di stretta attualità. Siamo coscienti che l'aspetto finanziario della Leica M7 possa rappresentare un ostacolo, a volte insuperabile, per soddisfare il legittimo desiderio personale di quegli utenti potenziali che vorrebbero toccarla, provarla e acquistarla. È pur vero che il costo della Leica M7 è ampiamente legittimo e giustificato, ed è altrettanto saggio ricordare l'adagio che rileva come "chi più spende, alla fine meno spende", ma la questione rimane lì, latente e opprimente. Quindi, per semplificare l'avvicinamento al sistema Leica M7, abbiamo rimosso l'ostacolo. Alla fine della rivista, sulla cosiddetta terza di copertina, presentiamo un'operazione di finanziamento al consumo di ampia flessibilità per l'acquisto della Leica M7, corredata con obiettivo/obiettivi a scelta. Si tratta di un'agevolazione che reputiamo conveniente, adatta a quei fotografi di buon palato che sanno dare valore tecnico alle prestazioni e caratteristiche della prestigiosa Leica M7. Ma attenzione, è una macchina fotografica analogica.



FOTOGRAFIA DI VANNI CALANCA



Romolo Rappaini



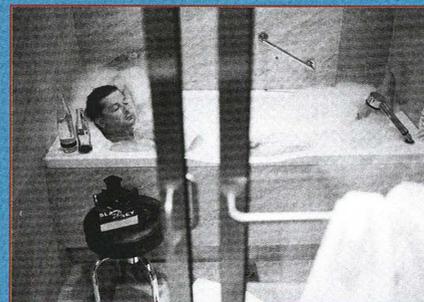
IN BUONE MANI

Serie fotografica di Michael Agel, che ha raggiunto una identificata schiera di fotografi di fama. Ognuno è stato raffigurato in inquadrature comprensive della propria Leica personale, senza soluzione di continuità reflex o a telemetro.

Una affascinante consecuzione (logica?) di ritratti ambientati.

ERIC VALLI, 2002

CLAIRE BURPH LARSEN, 2001



Realizzato nel corso degli ultimi anni, con una accelerazione costante, il progetto fotografico che il tedesco Michael Agel ha dedicato ai fotografi-con-Leica, diciamola così, non si può considerare distrattamente, né tantomeno in fretta; al contrario, richiede una certa applicazione e concentrazione. Non si tratta di una serie fotografica generica, ma si rivolge con determinazione ai fotografi e agli operatori della fotografia. Cioè a tutti quanti possono trovare un particolare e concreto interesse nei confronti dei personaggi della stessa fotografia. Del resto, l'argomento scelto, prima ancora del relativo svolgimento, mette in chiaro la questione di fondo: si tratta di ritratti e situazioni che hanno per protagonisti i fotografi, per una volta davanti all'obiettivo e non dietro il mirino del proprio apparecchio.

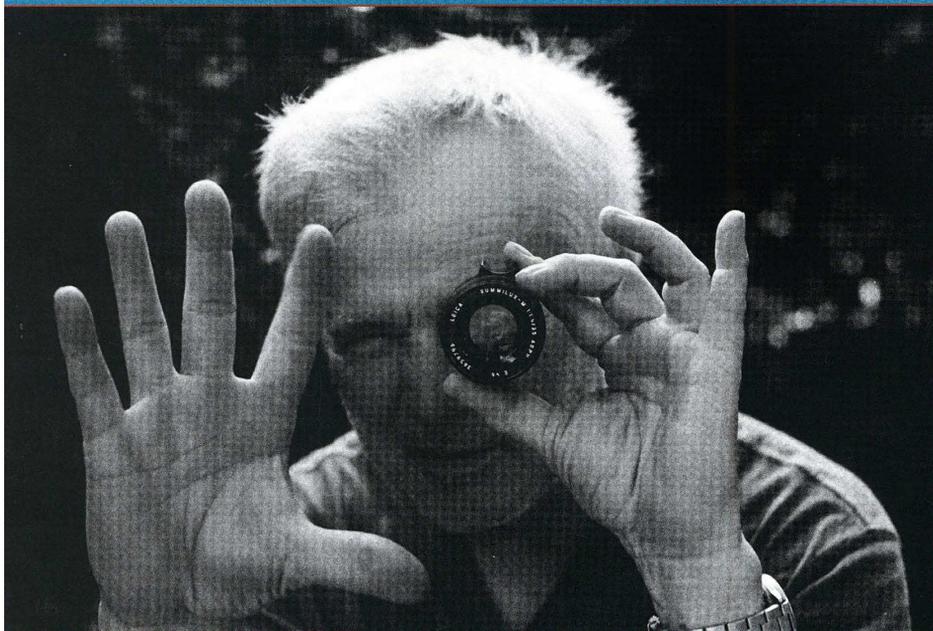
L'autore delle immagini è il tedesco Michael Agel, del quale abbiamo già presentato una selezione di fotografie di personaggi della musica rock (in *Magazine Leica* 2/2001). Al pari di altre serie, identificabili nella storia evolutiva del linguaggio fotografico, non nuovo alla raffigurazione e autoraffigurazione dei propri protagonisti, anche l'attuale ricerca espressiva di Michael Agel ha una matrice oggettivamente coinvolgente, forse addirittura epocale: identificare una linea di percorso e significato della fotografia contemporanea, andando a rappresentare la combinazione di una accreditata schiera di autori internazionali, tutti immancabilmente accompagnati dalla propria Leica, alternativamente a telemetro o reflex.

L'elenco completo, che cresce costantemente, è impressionante per quantità e per qualità, e poi lo svolgimento del progetto è a dir poco emozionante, visto che Michael Agel ha abilmente composto intimità autentiche, prontamente rivelate da una serie di ottime fotografie.

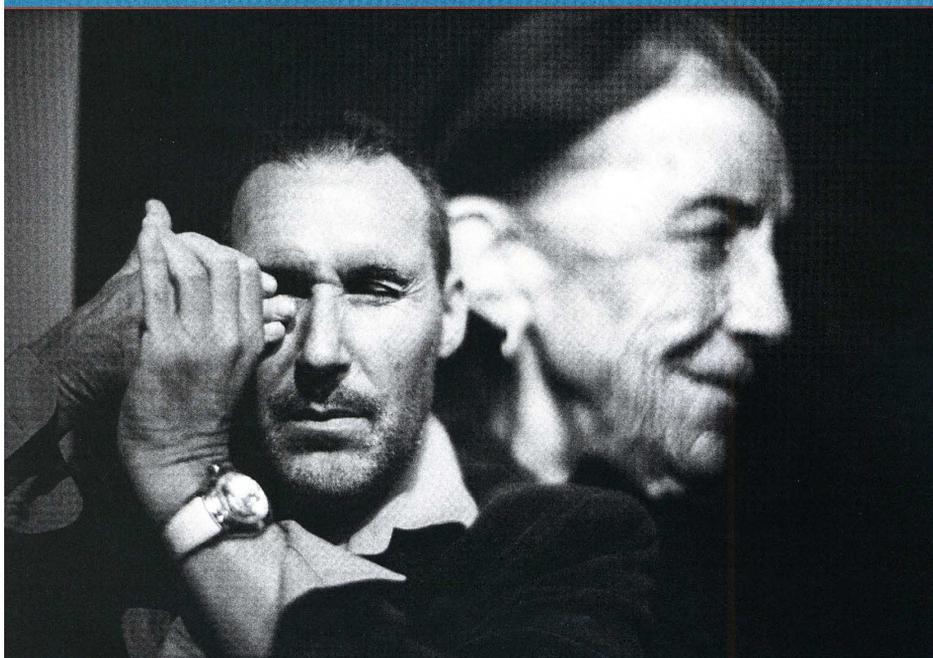
Personalmente, vogliamo credere che il lavoro sia stato ispirato dal caso, magari da un incontro iniziale, per poi delinearsi nello svolgimento. Come sempre, per quanto il caso rappresenti una autentica chiave esistenziale, non dobbiamo dimenticarci che il caso si coltiva, e che bisogna anche saperlo cogliere. Del resto, Michael Agel vive e convive con intensa partecipazione la propria personalità fotografica, a partire da quando -lo supponiamo- fu folgorato da un primo apparecchio, magari proprio una Leica. Da quella complicità originaria è cominciata una fantastica osservazione del mondo attraverso il mirino della Leica, questo ora lo sappiamo per certo, interpretata sia in termini professionali, sia con ricerche fotografiche personali.

Riferendoci ai ritratti di fotografi, una selezione dei quali pubblichiamo in queste pagine, Michael Agel ha aggiunto il proprio nome a una storia di raffigurazioni a tema che, come abbiamo appena annotato, vanta nobili precedenti e affascinanti interpretazioni. A pieno titolo, questi ritratti continuano un lungo percorso visivo, sul quale si dovrebbero poter esprimere riflessioni autenticamente discriminanti e illuminanti, capaci di individuare una motivazione di fondo dell'essere fotografo e dell'interpretare la fotografia dal punto di vista (privilegiato!) dei propri protagonisti primi.

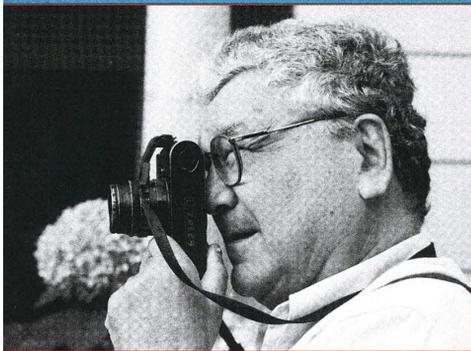
Meritatamente, questi ritratti di Michael Agel si aggiungono a una vicenda da tempo censita, tanto da comporre i termini identificatori dell'autentico casellario. A memoria ricordiamo, e citiamo con orgoglio (che è nostro, come dell'autore Michael Agel) titoli di spessore e significato: *On the Other Side of the Camera*, che il newyorkese Arnold Crane ha dedi-



JIM PANEK, 2001



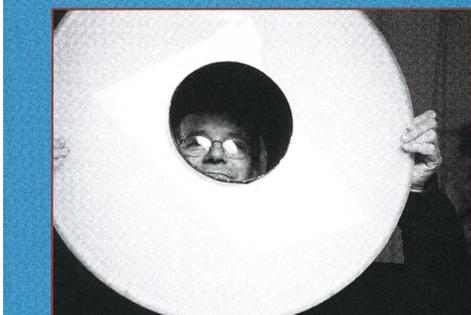
MICHEL COMTE, 2001



GIANNI BERENGO GARDIN, 2001

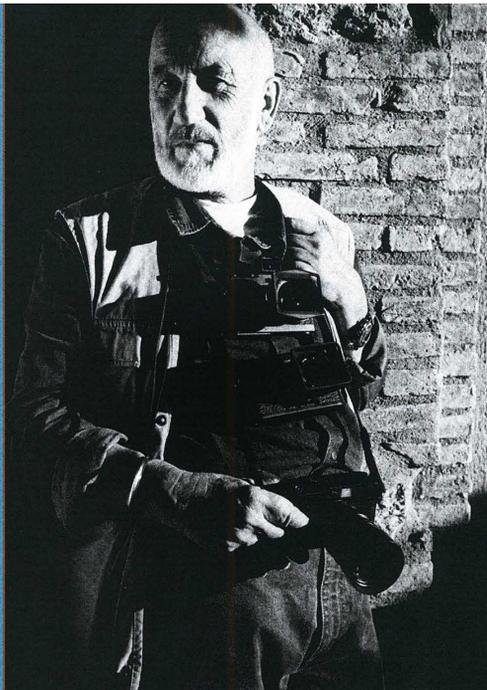


LEONARDO FREED, 2001

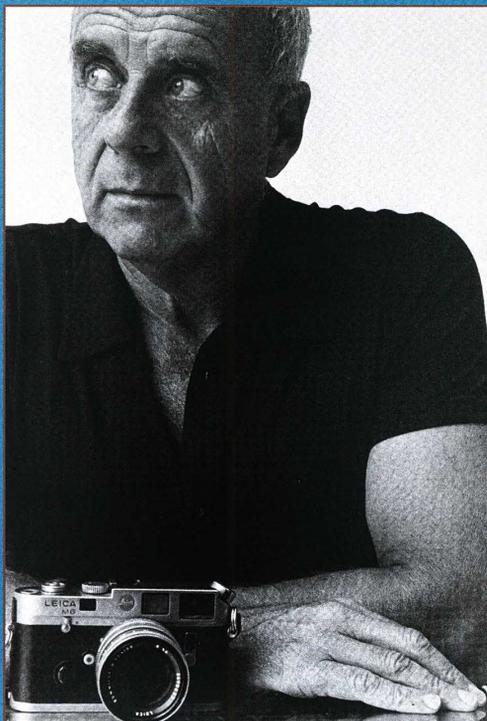


SEBASTIÃO SALGADO, 2001

MARTIN PARR, 2002



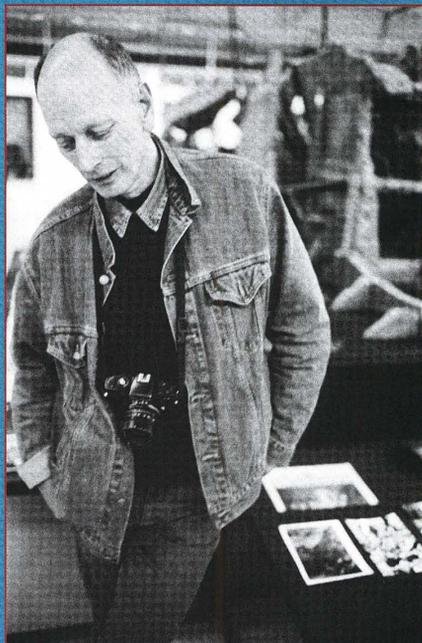
RALPH GIBSON, 2001



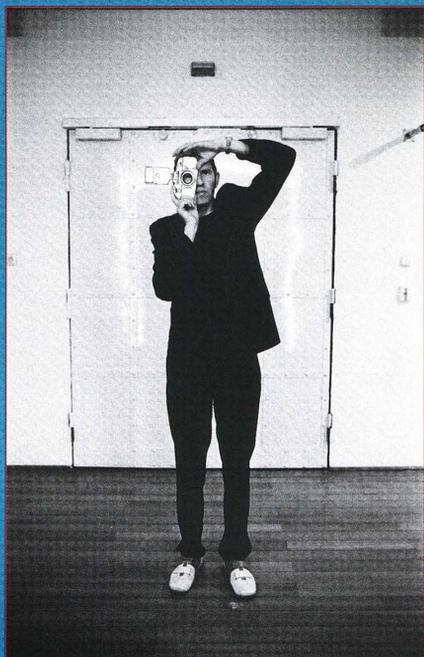
cato a celebri autori della fotografia statunitense; *The Camera I*, monografia di autoritratti di fotografi, volume-catalogo dell'omonima esposizione di originali, provenienti dalla collezione di Audrey e Sydney Irmas; *Flesh & Blood*, alla lettera "carne e sangue" (ma va registrato anche il gioco di parole flash-flash), zibaldone di immagini di fotografi con la propria famiglia; *Celebrating the Negative*, nel quale John Loengard ha raccolto una serie di negativi di immagini che appartengono alla storia della fotografia e al costume sociale; *Halsman at Work*, prodotto dalla moglie Yvonne, dietro-le-quinte nel quale si raccontano aneddoti relativi a celeberrime sessioni foto-



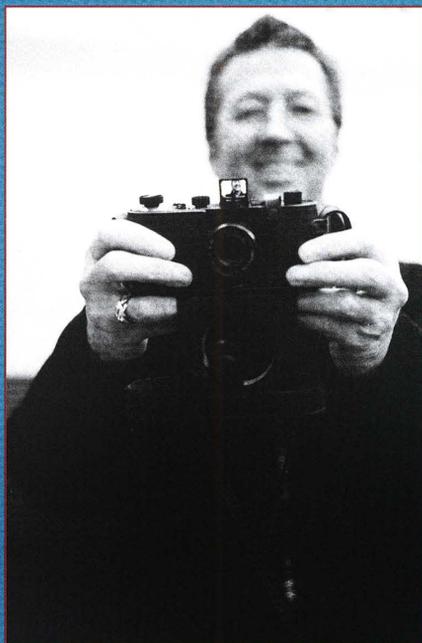
Helenoie Kozlov, 2001



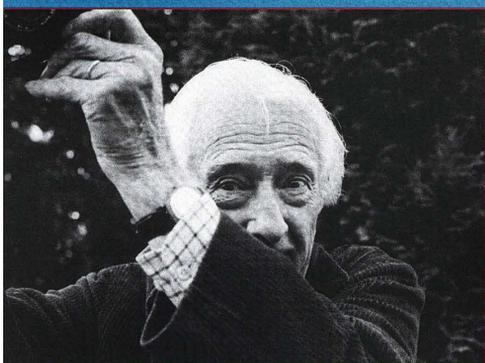
Will McBride, 1996



Arroyo Constanza, 2001

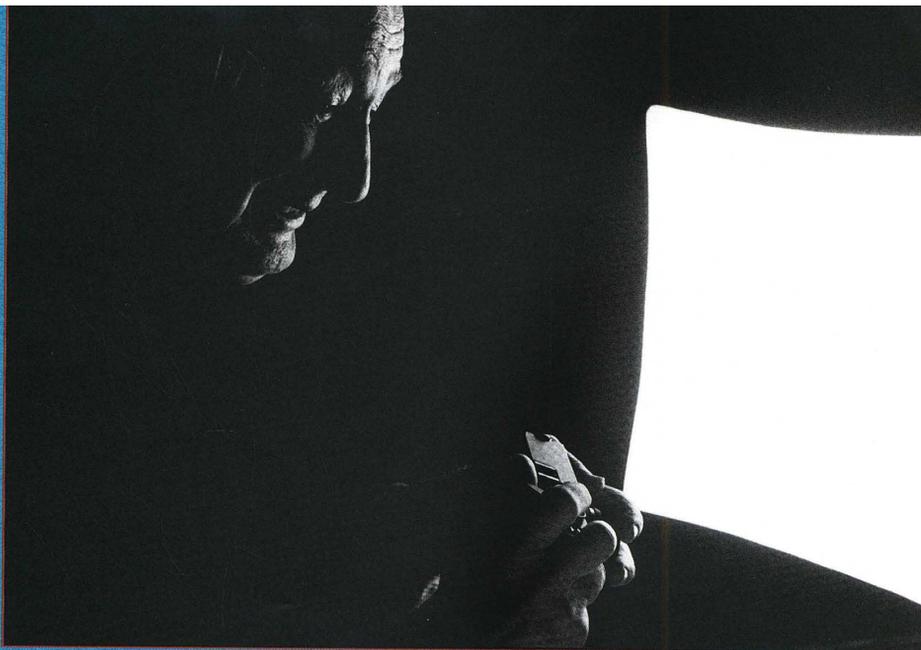


Eric Clapton, 2001



Marc Placous, 2001

WILLIAM KEIN, 2001



grafiche, complete di immaneabili foto di scena; *Photographers and their Images*, sulle cui pagine Fi McGhee ha riunito un nutrito gruppo di fotografi, che indicano la propria immagine preferita, e commentano la scelta; *I fotografi e il loro apparecchio*, realizzato da Sinar nel 1995; *Self-Portrait in the Age of Photography*, che nel 1985 anticipò l'esposizione di *The Camera I* (appena ricordata), presentando qualificati autoritratti di fotografi; *Camera* del settembre 1978, numero monografico di autoritratti con pellicola polaroid a sviluppo immediato; *Masters of Light*, fascicolo-catalogo di una mostra a tema organizzata da Kodak; *Photographers Photographed*, overosia fotografi fotografati (da Bill Jay); e, infine, *In/Sights*, autoritratti di donne a cura di Joyce Tenneson Cohen. Visto che con quest'ultimo titolo ci siamo moderatamente allontanati dal seminato soltanto fotografico, concludiamo chiamando in causa un altro autoritratto al femminile: la selezione *Self-Images: 100 Women* può essere addirittura estesa al compendioso territorio della fotografia antropologica, tanto il proprio intendimento segnaletico ha delineato i contorni esatti e inequivocabili di questo autentico archivio visivo.

Insomma, Michael Agel è in buona compagnia, e fa buona compagnia con la propria attenzione e il proprio concentrato scrupolo fotografico, del quale gli siamo profondamente grati.

Maurizio Rebuzzini

MAY GOULIN, 2002



ALEX WEISS, 2000





In una situazione tecnica e commerciale nella quale si stanno smarrendo riferimenti e richiami della più consolidata tradizione di qualità, Leica conferma la propria personalità fotografica senza compromessi. La compatta 35mm Leica CM è stata progettata e prodotta con il rigore di sempre. Le forme esteriori richiamano l'estetica delle prestigiose Leica M a telemetro, e la concezione e realizzazione sono inviolabilmente "Made in Germany". Lo ribadiamo.

Siccome non si possono evitare definizioni ed etichette, grazie alle quali si stabiliscono anche confini tranquillizzanti, soprattutto nell'ambito del commercio fotografico, la nuova Leica CM va riferita alla categoria delle compatte 35mm analogiche (oggiamo la precisione è d'obbligo, per distinguere gli strumenti della fotografia tradizionale da quelli per l'acquisizione digitale delle immagini). Però, nel concreto, la classificazione va assai stretta a questa configurazione fotografica, che offre prestazioni di taglio volontariamente alto e di indirizzo non certo contenuto, né limitato. Dunque, compatta nella forma, non certo nei contenuti.

In effetti, la Leica CM, che al colpo d'occhio vanta un'estetica che ha debiti di riconoscenza con l'elegante e intramontabile disegno delle Leica M a telemetro, è "compatta" soltanto nella semplificazione obbligatoria dei riferimenti. Nella realtà è una efficace macchina fotografica a obiettivo fisso, questo sì, che offre prestazioni di uso e applicazioni di categoria professionale, capaci di affrontare e risolvere qualsiasi situazione con la qualità e brillantezza di impiego proprie e caratteristiche della lunga tradizione Leica.

Anzitutto, è una macchina fotografica "Made in Germany", sinonimo universale

Made in GERMANY

di alta tecnologia e garanzia di massima affidabilità. Il corpo macchina in titanio è estremamente solido e robusto, oltre che pratico e leggero (117x65x36mm, per 300 grammi). In automatismo di impiego, la Leica CM prevede opportune e convenienti regolazioni esposimetriche: automatismo programmato, automatismo a priorità dei diaframmi e automatismi dedicati alla combinazione flash (fill-in per correzione del controluce, prelampe anti occhi rossi, sincronizzazione slow sui tempi lunghi di otturazione, sincronizzazione sulla seconda tendina). In alternativa, la regolazione manuale dei valori di esposizione, per interpretazioni personali e creative della ripresa fotografica, si avvale del controllo visivo attraverso il mirino.

In ogni caso, la misurazione esposimetrica della Leica CM viene effettuata su due zone, con prevalenza al centro e riconoscimento automatico del controluce. La rilevazione esposimetrica è riferita a pellicole di sensibilità compresa tra 25 e 5000

Iso, con identificazione automatica DX. Volontariamente, la misurazione può essere corretta entro l'intervallo più/meno 2 EV, con progressioni di terzi di diaframma.

L'obiettivo di ripresa è un Leica Summarit 2,4/40mm (sei lenti in quattro gruppi), con trattamento multi-strato ottimizzato. L'autofocus è del tipo passivo a rivelazione di fase; oppure, in alternativa, la messa a fuoco della Leica CM può essere regolata manualmente: sempre da 70cm all'infinito, con relativo campo minimo inquadrato di 37,7x56,6cm.

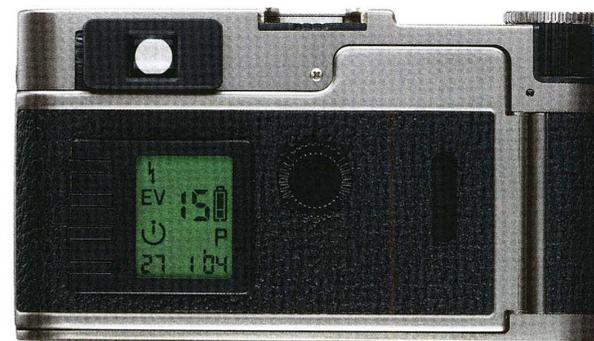
Autentico centro di controllo, il mirino con ingrandimento 0,40x presenta un'immagine diretta pari al 90 per cento del campo realmente coperto dall'obiettivo e proiettato sul fotogramma 24x36mm, con margini di lettura dell'autofocus e comici di correzione del parallasse; la possibile compensazione diottrica da +1 a -3 diottrie è compatibile con chi porta gli occhiali. Nel mirino della Leica CM sono altresì indicati il tempo di otturazione se-

lezionato dagli automatismi di esposizione (o impostato manualmente), il valore di diaframma e le condizioni operative del flash e della messa a fuoco.

Analogamente, altre informazioni operative sono visualizzate sul display LD sul dorso della compatta Leica CM: funzioni del flash, eventuali correzioni esposimetriche, contafotogrammi, stato della batteria, autoscatto (con ritardo di 2 o 10 secondi), modalità di esposizione, distanza di ripresa nella messa a fuoco manuale, data e ora.

L'otturatore ha una gamma di tempi estesa da 1/1000 di secondo a 99 secondi pieni; il winder di avanzamento automatico della pellicola dopo lo scatto consente anche sequenze continue di ripresa, mantenendo premuto il pulsante di scatto.

Il flash elettronico incorporato ha un Numero Guida 14, riferito alla consueta sensibilità di 100 Iso, con portata luminosa fino a 5,8 metri. La slitta porta flash con contatto caldo dedicato (SCA 3000) facilita la combinazione con lampeggiatori esterni supplementari. In particolare, il flash addizionale Leica SF24D, direttamente derivato dal già conosciuto SF20, del quale conserva e replica il Numero Guida 20, assicu-



ra il controllo automatico dell'esposizione flash TTL (esteso anche alle reflex Leica R8 e R9 e alle Leica M7 e M6 TTL). Il suo campo di copertura standard fino all'inquadratura grandangolare 35mm può essere allargato con il diffusore WW in dotazione, che estende l'illuminazione alla visione fotografica della focale 24mm; oppure, con il diffusore tele, altrettanto in dotazione, si può concentrare l'illuminazione all'inquadratura 85mm, con conseguente incremento luminoso al Numero Guida 24. L'auto-

matismo di esposizione è esteso a una gamma di sei aperture di diaframma: f/2, f/2,8, f/4, f/5,6, f/8 e f/11.

Semplice e veloce da usare, la compatta Leica CM è alimentata da una batteria al Litio, tipo CR123 A, o equivalenti, ad alta autonomia. Oltre i rigorosi controlli qualitativi, che ne assicurano le migliori prestazioni, si segnala la garanzia di tre anni, che si traduce nella massima sicurezza di impiego.

Antonio Bordoni



Parola a GIANNI BERENGO GARDIN



Una casa d'epoca di Milano, in zona piazzale Baracca. Gianni Berengo Gardin ci introduce nel proprio studio, una grande mansarda zeppa di mille oggetti, ma soprattutto di negativi, provini e stampe: per la precisione un milione e centomila fotogrammi, che raccontano mezzo secolo di storia dell'Italia e dell'italiano, i soggetti per elezione di Gianni Berengo Gardin. I contenitori che custodiscono tutti i provini a contatto sono ben allineati su lunghi scaffali, poi ci sono le scatole con le stampe originali e, infine, i negativi. E poi ancora migliaia di libri fotografici, disseminati lungo tutto lo studio; una libreria di genere fotografico che crediamo abbia pochi rivali.

Camminiamo tra i volumi, e ci si apre davanti la camera oscura: pulita come ne abbiamo viste poche, senza un granello di polvere o un contenitore di chimica fuori posto. Le vasche per il trattamento sono disposte a "elle" lungo due pareti, la vasca dello sviluppo, annerita dall'argento e da decenni di lavoro, quella dell'arresto e

poi quelle per il fissaggio e il lavaggio; al centro troneggia un ingranditore, ovviamente Leitz, in grado di accettare negativi fino al formato 6x9cm.

Trovarsi nella camera oscura dove è stata stampata buona parte dei suoi lavori ci mette quasi soggezione. Ci vengono in mente le famose immagini di Gianni Berengo Gardin, e lo immaginiamo intento a lavorare sui fogli di carta baritata che lentamente svelano le proprie opere. Da quelle vasche è passato mezzo secolo di storia d'Italia, ma soprattutto alcuni dei capolavori della fotografia internazionale.

La storia fotografica di Gianni Berengo Gardin comincia nel dopoguerra a Venezia -anche se la sua città natale è Santa Margherita Ligure-, con apparecchi molto semplici: le grandi "ammiraglie" rimanevano nel mondo dei sogni, i costi erano proibitivi. Nel corso degli anni, Gianni Berengo Gardin ha utilizzato oltre trenta macchine fotografiche, dalle Kodak Retinette alle Rolleiflex, dalle Nikon alle Hasselblad, ma il grande sogno è sempre sta-

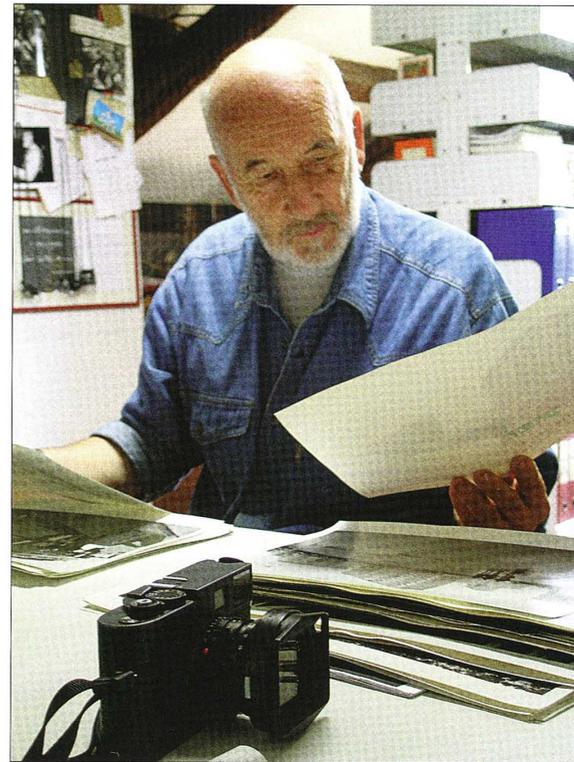
Venezia, 1959. In tempi di cronaca meno esasperata, antecedenti le attuali notizie in diretta da tutto il mondo, una mareggiata si configurava come evento spettacolare.

to quello di possedere una Leica.

Accanto alle Leica a telemetro, Gianni Berengo Gardin oggi usa reflex Nikon; negli anni Sessanta era una scelta obbligata, perché Leica proponeva solo apparecchi a telemetro; oggi lo è per conseguenza, perché quando si inizia con un sistema non è facile sostituirlo. Senza contare che Gianni Berengo Gardin si è occupato anche di fotografia di architettura, e ha quindi usato spesso i due obiettivi decentrabili del sistema ottico Nikkor.

Prima del binomio Leica a telemetro-Nikon reflex ci sono stati anni e anni di Rolleiflex e Hasselblad. A quei tempi nei piccoli fotografici imperava il medio formato: i risultati del 24x36mm non erano visti di buon occhio: troppa grana, poca incisione, e quindi la scelta cadeva su Rol-

Intervista a tutto campo con Gianni Berengo Gardin, autore considerato tra i più grandi fotografi contemporanei. Gianni Berengo Gardin usa prevalentemente Leica a telemetro, e ha particolarmente apprezzato la nuova M7 con automatismo di esposizione a priorità dei diaframmi.



Gianni Berengo Gardin nel proprio studio di Milano. In primo piano la sua Leica M7.

leiflex, oppure Rolleicord, quando mancavano i soldi per acquistare l'ammiraglia delle biottica 6x6cm. Spesso c'erano dilettanti che fotografavano addirittura con la Plaubel 6x9cm a soffitto. All'epoca, solo uno dei soci del Circolo Fotografico della Gondola usava il formato 24x36mm.

Gli occhi di Gianni Berengo Gardin si aprirono durante i due anni che trascorse a Parigi, dove quasi tutti i fotografi lavoravano con una macchina fotografica francese, la Foca, nel formato 24x36mm.

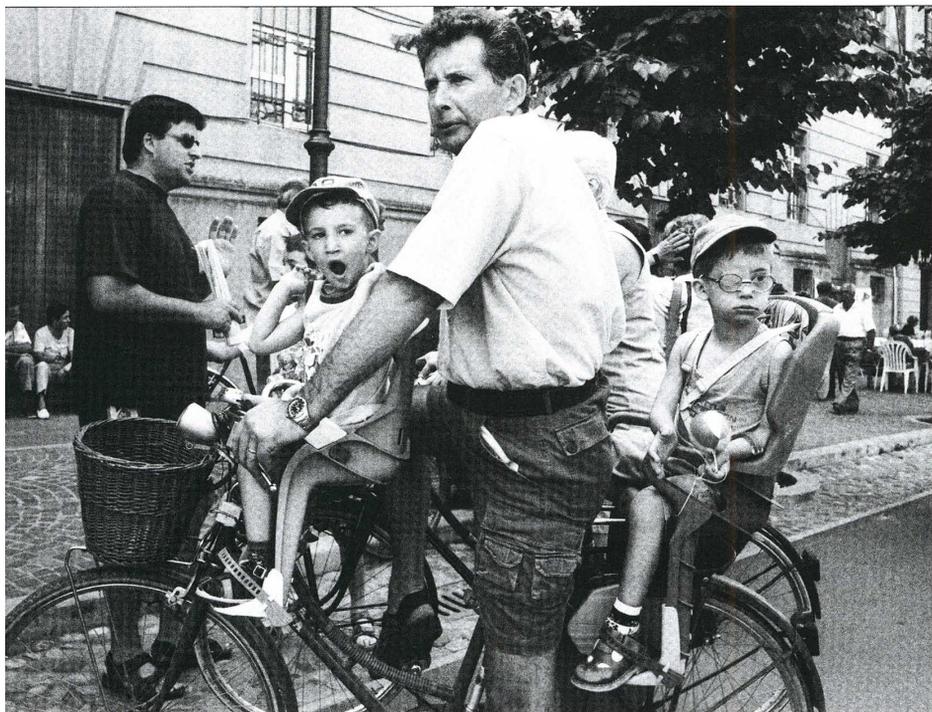
Gianni Berengo Gardin era abituato a scattare con Rolleiflex, tenendo la macchina bassa, per controllare l'inquadratura sul vetro smerigliato 6x6cm; ma ben presto si rese conto dei vantaggi del piccolo formato. La macchina fotografica 24x36mm si impugna all'altezza dell'occhio e le immagini hanno quindi un punto di vista più naturale: infatti, senza interferire con la visione diretta, la macchina fotografica si dispone tra l'occhio e la realtà. Senza contare poi la possibilità di cambiare gli obiettivi, caratteristica negata nel mondo Rolleiflex, e addirittura di portare la macchina fotografica in tasca.

Ormai convinto della superiorità tecnica e operativa del piccolo formato, una volta rientrato in Italia Gianni Berengo Gardin acquistò una Exakta, in quanto "economicamente" non era ancora all'altezza di Leica. Ma poi riuscì a fare il grande passo, e acquistò una Leica M3, grazie a un grossista di materiale fotografico di Venezia, lo storico Sambin, che gli permise di comprarla a rate, con pagamenti modulabili mese per mese in base alle proprie disponibilità economiche.

Gianni Berengo Gardin possiede ancora quella Leica M3 e, anche se oggi la usa raramente, ci confida che non ha mai avuto necessità di farla revisionare, dato che lavora ancora oggi in modo impeccabile. E tuttora, quando deve lavorare con il tele 135mm, utilizza proprio questa originaria Leica M3.

Meccanica o elettronica, quale preferisci?

Il problema è mal posto. La macchina fotografica che più utilizzo oggi è una Leica M7 0.58, che ho atteso per anni, confidando proprio nell'introduzione di un automatismo di esposizione a priorità di diaframma.



Veneto, 1998, Carnevale. Difficile capire quanto è vero e quanto è, invece, posticcio. Dove finisce la maschera e dove comincia l'uomo?

(pagina accanto, in alto)
Santa Margherita Ligure, 2003. L'attimo fuggente di un padre pensieroso, che guarda da una parte, mentre un figlio guarda dall'altra e un secondo figlio guarda da un'altra parte ancora, in pieno sbadiglio (Leica M7, in automatismo di esposizione a priorità di diaframma).

(pagina accanto, in basso)
Venezia, 1958. Reportage significa prendere per mano l'osservatore e portarlo all'interno della fotografia, oppure far risaltare il soggetto nella stampa bianconera. O i due momenti insieme.

L'automatismo è prezioso. Con la priorità di diaframma posso finalmente concentrarmi unicamente sulla messa a fuoco. In particolare nel reportage lavoro con la macchina fotografica incollata all'occhio seguendo la scena; con obiettivi come il 28mm o il 24mm metto a fuoco in modo istantaneo, e cambio i diaframmi senza staccare la M7 dall'occhio. Se dovessi cambiare il tempo di otturazione questo non sarebbe possibile... addio attimo fuggente!

A questo proposito, ricordo un viaggio in Cina negli anni Settanta, durante il quale potevo fotografare unicamente attraverso il finestrino di un pullman in movimento, che passava da zone di luce a zone d'ombra; era assolutamente impossibile prevedere la corretta esposizione, né c'era tempo per correggerla. L'automatismo di esposizione mi avrebbe permesso di far fronte alla situazione con facilità.

Allo stesso momento, le macchine fotografiche completamente elettroniche, come in genere le reflex dell'ultima generazione, non le considero così affidabili come la Leica M7; questo non per partito preso, ma per una spiacevolissima disavventura fotografica accaduta anni fa.

India, piogge monsoniche e umidità relativa sempre al massimo: non una, ma entrambe le reflex "elettroniche" con cui avrei dovuto lavorare si bloccarono all'improvviso e non ci fu verso di scattare una sola fotografia fino al giorno dopo.

Se da anni attendevo un automatismo di esposizione, non sento però nessun bisogno di un sistema autofocus; con la rapidità di lavoro che mi consente la Leica a telemetro riesco a essere più

pronto di qualsiasi sistema autofocus.

E se è vero che la Leica M7 è una macchina fotografica meccanico/elettronica, ha però due tempi di scatto completamente meccanici, il centoventicinquesimo e il sessantesimo di secondo; mi piacerebbe che una prossima Leica M avesse anche trentesimo meccanico, per lavorare in situazioni di luce critica (se la batteria dovesse esaurirsi nel momento in cui non ne avessi una di ricambio sotto mano, condizione peraltro molto improbabile).

Inoltre, la batteria partecipa solo all'attivazione e alimentazione dell'esposimetro, mentre le altre funzioni sono meccaniche. In questo modo l'autonomia di scatto è di quasi duecento rullini da trentasei pose (quindi settemiladuecento scatti), e nella malaugurata ipotesi che la batteria si esaurisse, si può continuare a lavorare con i due tempi meccanici, valutando l'esposizione sulla base dell'esperienza.

Ben diverso è il caso delle reflex completamente elettroniche, con le quali, esaurite le batterie, il gioco finisce e si comincia a piangere.

Cosa apprezzi particolarmente nelle Leica M?

Il sistema a telemetro offre diversi vantaggi rispetto quello reflex; nelle reflex, durante lo scatto, il mirino si oscura mentre si solleva lo specchio, e quindi il fotografo non può vedere esattamente quello che sta fotografando; quando si riprendono scene d'azione o le mutevoli espressioni di un viso non è possibile avere il controllo completo sull'immagine.

E ancora: l'immagine che si osserva nel

mirino di una reflex è capovolta dall'obiettivo, riflessa dallo specchio e poi ancora raddrizzata dal pentaprisma. Attraverso un mirino galileiano la realtà è invece osservata direttamente, senza mediazioni ottiche. Col mirino a traguardo mi sento in presa diretta col soggetto.

A questo proposito ti racconto un aneddoto. Un anno fa a Parigi si è inaugurata la Fondazione Henri Cartier-Bresson [ne abbiamo riferito in *Magazine Leica* 2/2003]. In questo spazio, Cartier-Bresson ha esposto un'immagine per ognuno di quelli che egli ritiene siano i migliori trentun fotografi. Di questi, ben quattro sono italiani, Ferdinando Scianna, Mario Giacomelli, Francesco Scizola ed io. Durante l'inaugurazione ho osservato le macchine fotografiche dei presenti: su trenta, ventotto erano Leica, quasi tutte M4-P, e la maggior parte aveva il 35mm. Le altre due erano Nikon, ma ho poi saputo poi che erano di due fotografi inviati da un quotidiano per documentare la serata.

Oggi lavoro con due Leica M6 e una M7, ma ho intenzione di passare a due M7, mantenendo una M6. Infatti, grazie al semi-automatismo, la Leica M7 mi consente di essere molto più veloce, condizione utile soprattutto nel reportage.

Quando invece è possibile una ripresa più meditata lavoro in modo manuale, scegliendo personalmente sia il diaframma sia il tempo di otturazione, ed effettuando un bracketing di più e meno uno stop, per valutare poi le immagini con calma sotto l'ingranditore, esaminando le zone di alte e basse luci, certo comunque di aver catturato l'immagine nel modo migliore.



Un altro vantaggio comune a qualsiasi Leica a telemetro è costituito dalla posizione del mirino, decentrato a sinistra, che non costringe a tenere la macchina fotografica "incollata" al volto come una maschera, come succede invece con le reflex che hanno il mirino centrale. Ovviamente, l'"occhio guida" del fotografo deve essere il destro.

Apprezzo anche il mirino appositamente studiato per gli obiettivi grandangolari: la possibilità di vedere nel mirino anche la porzione della scena non inquadrata nell'immagine finale è preziosa, per prevedere e anticipare gli spostamenti di un soggetto che è ancora fuori campo, ma sta per entrare in scena.

Ben noti sono poi i vantaggi, impagabili, della silenziosità di lavoro, dallo scatto all'armamento dell'otturatore, dell'assoluta mancanza di vibrazioni e della proverbiale qualità degli obiettivi.

E poi la leggerezza. Spesso lavoro con una Leica M al collo e una in tasca o in un giubbino; ormai uso la borsa unicamente per spostarmi dallo studio alla location o da un albergo all'altro.

Come obiettivi uso il 28mm e il 24mm, considerando il Ventiquattro una sorta di estremo 21mm, ma senza gli effetti prospettici tipici del 21mm. A volte in tasca metto il 90mm.

Quali sono i tuoi parametri di giudizio per valutare una fotografia?

Ti rispondo citando Ugo Mulas. La differenza tra una fotografia bella e una buona è che la prima è formalmente perfetta, la seconda ha un contenuto forte.

Quali sono gli aspetti tecnici ai quali un fotografo non deve rinunciare?

Al primo posto c'è certamente la valutazione dell'esposizione, al secondo metto la messa a fuoco. Importante è anche il controllo del mosso.

Parliamo di pellicole e stampa bianconero.

Da più di dieci anni fotografo quasi esclusivamente in bianconero, usando le pellicole Ilford FP-4 e HP-5, sviluppate normalmente, ad eccezione di qualche HP-5 forzata di uno stop.

Per la stampa uso sempre e solo cartoncino baritato.

Ritengo molto importante la fase del lavaggio, specie quello della pellicola sviluppata, che porto oltre ogni limite, per garantire ai negativi una lunghissima vita.

Cosa ne pensi del digitale?

Il digitale è la fotografia di domani, ma la pellicola rimarrà indispensabile per i lavori di qualità. Un esempio: mio figlio è grafico e quando lo vedo impaginare sul monitor, magari un mio libro, non riesco a percepire il lavoro come reale. Mentre l'analogico produce fotografie, il digitale produce sensazioni.

Il digitale ha fornito grandi prove di sé nei recenti reportage di guerra; là dove può essere un problema trovare un laboratorio di sviluppo e stampa, con un computer portatile e un telefono satellitare le immagini possono essere inviate in un istante alla redazione del giornale, magari all'altra parte del pianeta. Il problema - e c'è stato un caso recente che ha fatto il giro del mondo - è l'etica del fotografo: col digitale la "tentazione" di migliorare e modificare la realtà in post-produzione è forte, come dire che a volte l'occasione fa l'uomo ladro. Una volta un fotomontaggio si riconosceva lontano un miglio, mentre oggi è difficile accorgersene.

Ci sono altri generi fotografici, come lo still life o la fotografia d'arredamento, in cui la possibilità di intervenire sullo scatto non toglie nulla alla "verità", perché nello still life non esiste una verità da rispettare. Il reportage invece deve essere cronaca fedele e univoca della realtà, e il digitale insinua il tarlo del dubbio; perfino lo scatto originario non elaborato può essere messo in discussione.

Sarà forse per questo che la redazione di *National Geographic* pretende oggi, come ieri, che i propri fotografi lavorino esclusivamente su pellicola?

Occorrerebbe che l'eventuale fotomontaggio fosse dichiarato, ma non succede mai; io, già da diversi anni inserisco una nota nei miei libri fotografici: "Nessuna delle fotografie inserite nel libro è stata corretta, modificata o addirittura inventata al computer".

Desidero infatti che chi guarda una mia fotografia veda esattamente quello che io ho visto, e valuti le mie scelte di ripresa.

Cosa ne pensi dal punto di vista tecnico?

La capacità del digitale di mantenere una grande leggibilità sia nelle alte sia nelle basse luci, in modo quasi esagerato rispetto la fotografia tradizionale, mi lascia perplesso.

La fotografia, in particolare quella bianconero, è fatta proprio di contrasti fra ombre e luci, che svelano o nascondono il soggetto secondo le scelte del fotografo; il nostro occhio è abituato a vedere fino a



un certo punto e non oltre nelle zone chiare e in quelle scure delle immagini.

La capacità del digitale di andare oltre spiazza i parametri della nostra percezione.

Un grande vantaggio del digitale dovrebbe essere la gestione dell'archivio.

Il mio archivio è costituito da un milione e centomila fotogrammi, tutti catalogati e stampati a contatto: è un sistema efficiente. C'è piuttosto una considerazione da fare: spesso mi capita di ristampare oggi un fotogramma che venti o trent'anni fa consideravo di impatto inferiore rispetto un altro: se avessi lavorato in digitale probabilmente avrei già eliminato quegli scatti che allora consideravo deboli, e che invece og-

gi avrei maggiormente apprezzato. È tipico di chi lavora in digitale memorizzare e archiviare solo gli scatti migliori, cancellando quelli che ritiene superflui o per far spazio ad altri scatti su una scheda elettronica piena. L'analogico invece, volenti o nolenti, si conserva tutto, anche lo scatto apparentemente scadente, che però magari diventa buono dopo dieci o cinquant'anni.

Inoltre, con la diffusione della tecnologia digitale c'è il rischio che si vadano perdendo gli archivi familiari, le normalissime fotografie di famiglia che attualmente passano di padre in figlio e che, conservate e tramandate nel tempo, costituiscono una testimonianza visiva di valore storico e sociale.

Mi congedo da Gianni Berengo Gardin e dal suo milione di scatti e, giunto in redazione, riascolto l'intervista che ho registrato con un sofisticato micro-registratore (ma della quale ho anche preso appunti su carta). "Sbobino" la prima parte, poi giro la cassetta e mi accorgo di aver sbagliato a schiacciare il tasto di registrazione! Della seconda parte dell'intervista non avevo registrato nulla.

Avevo però - fortuna! - gli analogicissimi appunti a mano.

Guardo le fotografie in bianconero stampate su carta baritata che Gianni Berengo Gardin mi ha dato per la realizzazione di questo articolo e poi guardo le mie immagini digitali scattate nel suo stu-

Milano, 1986. Una pausa durante un servizio fotografico: le gambe che spuntano da sotto il tavolo sono di una modella che sta riposando. Ma, suggerisce Gianni Berengo Gardin, si può anche leggere la scena in chiave "noir": si pensi a una donna appena assassinata dall'uomo che si sta allontanando sullo sfondo del viale.

dio su un'effimera scheda di memoria: il fine -la fretta redazionale- giustifica i mezzi, ma... che vergogna! E poi, se il registratore digitale ha funzionato a metà, avrà funzionato la macchina digitale?

Gerardo Bonomo
(Tratto da Tutti Fotografi, dicembre 2003;
www.fotografia.it)

ART À MORT

Viaggio nel mondo dell'arte contemporanea e nell'universo creativo di alcuni tra gli artisti più significativi del panorama internazionale, da Damien Hirst a Paul McCarthy, da Marina Abramovic a Andres Serrano, da Orlan a Maurizio Cattelan, a Chris Burden, Marc Quinn, Aziz+Cucher, David Lynch, e tanti altri ancora. Insieme, il fotografo Gérard Rancinan (rappresentato in Italia dall'agenzia Grazia Neri di Milano) e la scrittrice Virginie Luc, complici in parole e immagini da oltre dieci anni, hanno realizzato un imponente reportage sull'arte contemporanea. Oggetto di grande interesse da parte della stampa internazionale, *Art à Mort* ha preso forma in una mostra dei ritratti-performance, che ognuno degli artisti ha dedicato al progetto: alla Galleria Grazia Neri (via Maroncelli 14, 20154 Milano; tel. 02-625271, fax 02-6597839; www.grazianeri.com, photoagency@grazianeri.com) dal 10 dicembre al 13 febbraio 2004

(lunedì-venerdì 9,00-13,00 - 14,30-18,00, sabato 10,00-12,30 - 15,00-17,00; chiuso dal 24 al 28 dicembre, il 31 dicembre, il Primo e 6 gennaio 2004). A cura di Grazia Neri e Elena Ceratti, *Art à Mort* è una mostra fantastica, per tanti versi addirittura coraggiosa, ma soprattutto coinvolgente, che spalanca le porte di un mondo artistico in grande fermento di idee e opere.

Cosa accade oggi giorno all'arte? Gli artisti sono impazziti? Chi sono questi novelli Rembrandt che si buttano anima e corpo nelle proprie opere? Da dove viene la violenza contenuta nelle opere che realizzano e in loro stessi? Attraverso la messa in scena del proprio viaggio e con le interviste ai più grandi artisti contemporanei, il fotografo Gérard Rancinan e la scrittrice Virginie Luc decifrano e presentano quest'arte, spesso spaventosa e inaccessibile, illuminano l'osservatore sulle rivoluzioni artistiche che hanno avuto luogo in un Ventesimo secolo (quantomeno) "impietoso".

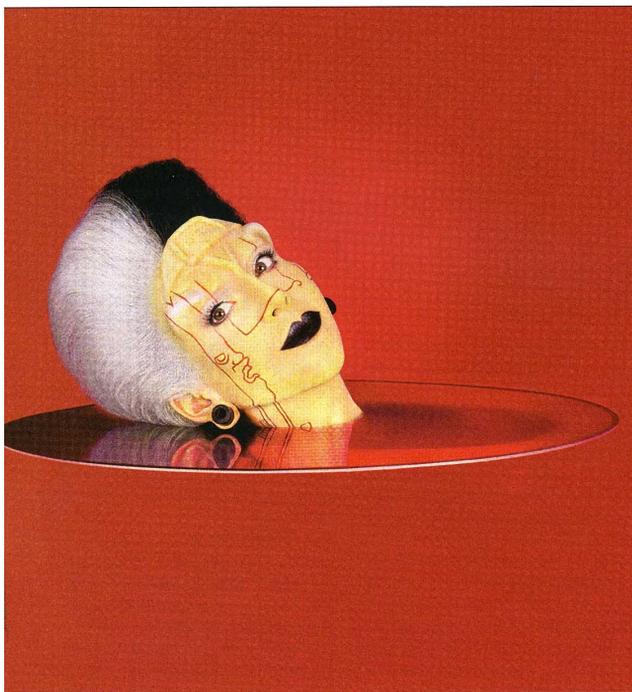
Al termine del viaggio, quest'arte così "nera" si rivela essere uno straordinario veicolo di vita. Questi artisti, contrariamente a ogni aspettativa, offrono una luminosa lezione di etica e di estetica. Questo percorso fotografico, accompagnato da parole, è un'inchiesta iniziatica. Lo spettatore è introdotto nell'antro e nell'anima stessa degli artisti; assiste, dapprima incredulo e poi rapito, alla nascita di magistrali opere effimere. Da testimone privilegiato, diviene attore di ciò che viene messo in scena. È là, immerso nell'avanguardia, in questo avamposto che domani apparirà alla Storia.

Vive -e più ancora, partecipa- in tempo reale, alla rivoluzione artistica che è in atto.

ARCHIVIO GORZEGNO

Fino al prossimo 11 gennaio 2004, i qualificati Scavi Scaligeri di Verona, spazio espositivo tra i più prestigiosi del nostro paese, ospitano una retrospettiva di fotografie dei fratelli Lucio e Alcide Gorzegno, professionisti veronesi allo storico indirizzo della centrale via Roma 11 (Scavi Scaligeri, Cortile del Tribunale, 37121 Verona; 045-8077532; www.comune.verona.it, scaviscaligeri@comune.verona.it; martedì-domenica 10,00-19,00). Come altre precedenti rassegne, che hanno dato adeguata visibilità ad autori locali, la selezione *Archivio Foto Gorzegno, Verona dal 1950 al 1980* prosegue e allarga la ricognizione degli archivi fotografici della città, crocevia di influenze culturali molteplici.

In questo caso, la concentrazione su tempi sostanzialmente prossimi, e non già soprattutto remoti, come è stato per altri archivi, rivela una socialità nella quale si identificano e intravedono temi sostanzialmente moderni. Attivo dall'inizio degli anni Cinquanta, lo studio Gorzegno ha vissuto e documentato la vivida stagione della ricostruzione dopo le devastazioni della guerra e la conseguente nuova socialità, nella Verona del cosiddetto boom economico. Come è stato annotato, riferendosi al corpo di immagini particolarmente concentrato sugli anni Cinquanta e Sessanta, queste «fotografie dei fratelli Gorzegno lasciano spesso spiazzato chi le osserva. Tante cose sono cambiate, e soprattutto il sapore dei luoghi, gli sguardi delle per-



ORLAN



sono rimandano a un mondo che se n'è andato troppo in fretta, familiare ma già lontano».

Nelle sale degli Scavi Scaligeri, la mostra *Archivio Foto Garzegno, Verona dal 1950 al 1980* è introdotta da una esposizione di prodotti Leica, selezione dall'attuale catalogo.

Zoom 28-90mm

Il nuovo Leica Vario-Elmarit-R 2,8-4,5/28-90mm Asph, che vanta una identificazione "Made in Germany", si presenta e offre come punto di riferimento privilegiato nell'ambito degli obiettivi zoom Leica Vario per reflex della serie Leica R, fino alle attuali R8 e R9. Per propria escursione focale e configurazione tecnica, è un obiettivo che completa adeguatamente la gamma ottica nella quale si inserisce, e allo stesso momento risponde efficacemente alle concrete esigenze dei fotografi Leica.

Il Leica Vario-Elmarit-R 2,8-4,5/28-90mm Asph è oggettivamente un obiettivo che può essere definito e considerato di applicazione e uso uni-

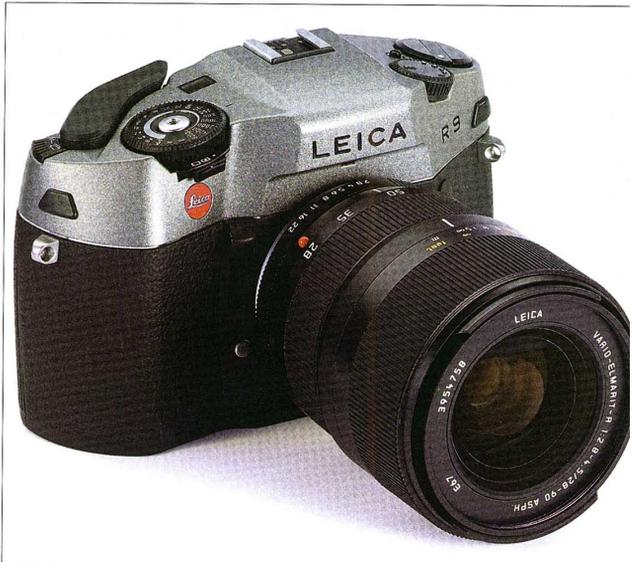
versale. Copre un'ampia estensione focale, dalla visione grandangolare all'avvicinamento medio tele, garantendo un'elevata luminosità relativa (diaframma minimo $f/22$). Estremamente compatto ed ergonomico, offre una considerevole versatilità nella ripresa fotografica quotidiana generica, come in una vasta serie di applicazioni particolari. Consente di affrontare con sicurezza ogni possibile situazione fotografica e ogni soggetto, senza dover obbligatoriamente portarsi appresso altri obiettivi. Alla focale originaria 28mm, lo zoom copre un campo di 73,4 gradi sulla diagonale del fotogramma 24x36 millimetri (63,6 e 44,9 gradi sui due lati del formato), per approdare, quindi, ai 27,6 gradi propri dell'estremo 90mm (23,1 e 15,5 gradi).

A ciascuna selezione focale, le prestazioni ottiche generali sono equivalenti a quelle degli obiettivi a focale fissa. Le aberrazioni di distorsione e vignettatura, fisiologiche nella posizione grandangolare massima, soprattutto in condizioni critiche di ripresa (per esempio nelle riprese di architettura), sono efficacemente corrette. La costanza di messa a fuoco su tutto il fotogramma, la risoluzione e il contrasto sono analogamente eccel-

lenti, fin dalla massima apertura relativa $f/2,8-4,5$. Quale risultato finale, l'abbinamento di questo obiettivo con una reflex Leica R assicura una combinazione iniziale adatta alla quasi totalità delle situazioni fotografiche ipotizzabili.

Lo standard qualitativo del Leica Vario-Elmarit-R 2,8-4,5/28-90mm Asph si basa su un progetto integrato di due sistemi ottici sintonizzati tra loro, composti da undici lenti divise in otto gruppi. Il primo sistema ottico ha il compito di effettuare la messa a fuoco; mentre la lunghezza focale viene modificata dal movimento simultaneo di entrambi i sistemi, con un sottosistema del secondo componente (che peraltro comprende le lamelle della regolazione del diaframma) che si muove indipendentemente rispetto tutti gli altri gruppi ottici.

L'utilizzo di due elementi asferici e altrettante lenti composte di vetro ad alta rifrazione, in una costruzione comprendente anche tre elementi con parziale dispersione anomala, garantiscono una resa fotografica ottimale, ovvero una straordinaria qualità ottica con una elevata apertura relativa a ogni lunghezza focale, mantenendo pesi e dimensioni confortevolmente contenuti (codice I 1365).



SECONDA GENERAZIONE

Evoluzione della compatta digitale originaria Digilux 1, la nuova configurazione Leica Digilux 2 offre una serie di caratteristiche tecniche e di uso sostanzialmente incrementate, che ne accrescono le funzionalità operative. Nello specifico, anche l'evoluzione Digilux 2 conferma i più rigorosi principi fotografici, che dalla ripresa tradizionalmente analogica si stanno trasferendo all'acquisizione digitale di immagini, immancabilmente interpretata e applicata in uno standard qualitativo (Leica!) di taglio alto. In un design che non rinuncia all'estetica classica e all'eleganza delle forme, la compatta digitale Leica Digilux 2 offre un obiettivo di qualità superlativa, fantastiche dotazioni per la migliore resa dell'immagine e una confortevole funzionalità di uso. Il tutto riferito alla risoluzione elevata di cinque Megapixel effettivi dell'esclusivo sensore solido CCD da 2/3 di pollice (5,24 Megapixel totali).

Sulle dimensioni del sensore di acquisizione digitale di immagini, inferiori a quelle del tradizionale fotogramma 24x36mm, l'escursione focale dello zoom Leica DC-Vario-Summiconr 2-2,4/7-22,5mm (di tredici elementi divi-

si in dieci gruppi ottici) equivale alla variazione grandangolare-medio tele 28-90mm della fotografia piccolo formato. Così che, oltre la superba qualità ottica del proprio progetto, lo zoom consente di affrontare con sicurezza e massima versatilità creativa una diversificata serie di applicazioni fotografiche, dal paesaggio al ritratto, dalla ripresa in esterni alle inquadrature in interni. Tra l'altro, l'elevata luminosità relativa consente di affrontare ogni condizione di luce.

Dal punto di vista qualitativo, il comparto ed efficace zoom Leica DC-Vario-Summiconr 2-2,4/7-22,5mm è in linea con la proverbiale tradizione Leica. L'alta qualità del progetto è certificata e testimoniata dalla combinazione ottica comprensiva di due elementi asferici e dal gruppo ottico anteriore fisso, che assicura la migliore restituzione del soggetto inquadrato, a ciascuna selezione focale e a tutte le distanze di ripresa, dall'accomodamento minimo da 30cm. La rapidità della messa a fuoco è quindi affidata all'aggiustamento del gruppo secondario (appunto) di messa a fuoco.

Il sensore solido CCD di 2/3 di pollice da cinque Megapixel effettivi (5,24

Megapixel totali) è caratterizzato da fotodiodi più grandi e trasmissione ottimale. Nel momento in cui il sensore elabora più elettroni, consente anche di ottenere un conveniente rapporto tra segnale e rumore, combinato a un'ampia gamma dinamica. Ne consegue una latitudine di esposizione più estesa, maggiori dettagli nelle aree immagine e una maggiore e conveniente riduzione del rumore di fondo.

Provvista di mirino elettronico di osservazione, la compatta digitale Leica Digilux 2 è altresì dotata di ampio display LC da 2,5 pollici ad alta risoluzione di 211.000 pixel. Si ottiene così una osservazione estremamente brillante e chiara, con contrasto ottimale anche in situazioni di elevata luminosità ambiente, che non interferisce nella resa visiva del monitor, dal quale si governano anche le funzioni attive, guidate da menu di chiara e facile interpretazione.

Infine, si segnala la compatibilità con il nuovo flash elettronico dedicato automatico Leica SF24D. Per la memorizzazione delle immagini acquisite, la Leica Digilux 2 dispone di slot per SD Memory Card (in dotazione una card da 64Mb; codice 18257).

RINNOVAMENTO FLASH

Di costruzione compatta ed equilibrata, il flash elettronico Leica SF24D si combina efficacemente con ogni apparecchio Leica reflex, a telemetro o compatto, sia tradizionali sia ad acquisizione digitale di immagini (fino alla recente configurazione Leica Digilux 2). Evoluzione del già conosciuto SF20, da tempo sul mercato, il flash elettronico Leica SF24D ne conferma l'efficace Numero Guida 20 (riferito alla consueta sensibilità di 100 Iso).

Dotato di controllo esposizione automatico del numero guida con la compatta Leica CM (novità di mercato; ne riferiamo a pagina 10), consente l'esposizione flash TTL automatica con le reflex Leica R8 e R9 e con le configurazioni a telemetro Leica M7 e M6 TTL. Con tutti gli apparecchi Leica R e M dotati di contatto caldo o sincronizzazione a cavo offre il controllo attivo dell'illuminazione.

Nell'uso, il flash elettronico Leica SF24D può essere impostato per compensazioni volontarie di diafram-





ma (aperture) fino a più/meno tre stop. L'emissione luminosa standard copre il campo visivo della lunghezza focale grandangolare 35mm; con il diffusore VVV (ancora più grandangolare), l'illuminazione si allarga fino all'angolo di campo della focale 24mm; con il diffusore tele si ottiene una concentrazione luminosa pari alla copertura della focale 85mm (a cui consegue un Numero Guida incrementato a 24). I due diffusori, rispettivamente per le focali da 24 a 28mm e 85mm sono in dotazione standard con il flash elettronico Leica SF24D.

Con riferimento alle sensibilità da 25 a 800 Iso, nella modalità automatica A si può fotografare regolando l'esposizione su sei diverse aperture di diaframma: f/2, f/2,8, f/4, f/5,6, f/8 e f/11 (il flash elettronico Leica SF20 consente di impostare soltanto tre aperture di diaframma: f/2,8, f/5,6 e f/11). In funzionamento manuale M, si possono riferire luminosità lampo alle sensibilità comprese tra 12 e 3200 Iso.

Sul luminoso e chiaro display a cristalli liquidi sono visualizzate tutte le impostazioni attive e passive della ripresa con il flash elettronico, e le eventuali correzioni selezionate. Nel miri-

no delle Leica M7 e Leica M6 TTL si attiva la conferma dell'emissione regolare del flash.

Alimentazione con due batterie al Litio da 3 volt, tipo CR123 A (o equivalenti), che garantiscono un tempo di ricarica estremamente breve, consentendo rapide sequenze flash. Dimensioni e peso: 66x109x40mm, 180 grammi (senza batterie).

Il flash elettronico compatto Leica SF24D è fornito con due diffusori (rispettivamente per lunghezze focali da 24 a 28mm e 85mm) e un sacchetto di protezione in velluto, per il suo trasporto sicuro (Leica SF24D nero e cromato, codice I44444; Leica SF24D titanio, codice I44448).

MACRO CON TELEMETRO

La combinazione dedicata Leica Macro-Elmar-M 4/90mm e Macro-Adapter-M (aggiuntivo intermedio da usare esclusivamente con questo obiettivo) è stata realizzata per consentire la fotografia ravvicinata con apparecchi a telemetro Leica M. I due elementi insieme permettono di effettuare riprese fotografiche tra 0,76 e 0,5m. In questo modo, si ottengono inquadrature comprese tra 16,1x24,1 cm e 7,2x10,8 cm, pari a rap-

porti di riproduzione da 1:6,7 a 1:3.

Con i propri aggiuntivi ottici integrati fissi, l'adattatore garantisce la compensazione della parallasse nel mirino Leica M; contemporaneamente, la combinazione meccanica integrata assicura il trasferimento della messa a fuoco e, quindi, il corretto posizionamento della finestrella del mirino. Alla distanza di ripresa di 0,5m (50cm), il campo inquadrato è il 20 per cento circa inferiore all'inquadratura indicata dai bordi esterni della cornice della focale 90mm; a 0,76m (76cm), il campo inquadrato corrisponde a quello indicato dalla stessa cornice.

Nell'uso, l'obiettivo Leica Macro-Elmar-M 4/90mm è montato sul proprio adattatore dedicato Macro-Adapter-M in modo che le scale della messa a fuoco per la distanza ravvicinata e della profondità di campo siano sempre visibili dall'alto; analogamente, anche la parte anteriore dell'obiettivo va bloccata dopo una rotazione di 180 gradi, in modo che la scala dei diaframmi possa essere letta, come abitualmente, dall'alto (Leica Macro-Elmar-M 4/90mm nero, codice I1633; Leica Macro-Elmar-M 4/90mm cromato, codice I1634; Macro-Adapter-M nero, codice I4409).



Una qualificata serie di fotografie di Pietro Roccoli visualizza la spettacolarità dell'osservazione a distanza ravvicinata, fino all'ingrandimento del soggetto inquadrato. L'allestimento di particolari set sul campo è agevolato dai dispositivi di illuminazione e dagli accessori dedicati realizzati da Michele Angelico. L'originario Macrolux è stato affiancato da una configurazione aggiuntiva Microlux.



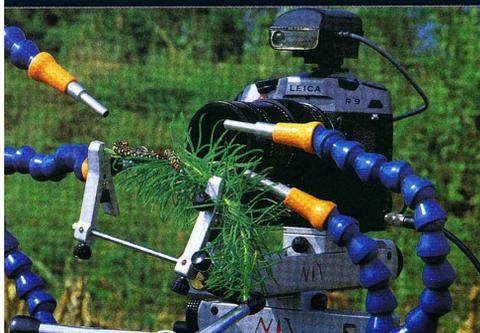
MAGICA MACROFOTOGRAFIA

Sono passati quasi cinque anni da quanto, sul numero 1/1999 di *Magazine Leica*, presentammo le dotazioni tecniche che Michele Angelico ha finalizzato alla più attenta e consapevole macrofotografia. Trascorso il tempo, oggi registriamo la sostanziale evoluzione di quella linea originaria, che frattanto si è scomposta in due distinti sistemi di illuminazione, entrambi coerentemente indirizzati alla fotografia a distanza ravvicinata sul campo, piuttosto che utili in un più confortevole allestimento scenico di laboratorio (o spazio operativo privato).



Riprendendo combinazioni di idee e concetti già applicate al nostro intervento redazionale appena ricordato, confermiamo la consecuzione di parole che richiamano la filosofia di fondo delle configurazioni realizzate da Nit di Michele Angelico (Nuove Idee Tecnologiche, via Postumia centro 8, 31048 San Biagio di Callalta TV; tel. 348-8588888; www.nititaly.it, www.nititaly.com; info@nititaly.it). Per risolvere i principali disagi operativi che sono implicati nella macrofotografia più spinta, quella che, in un complesso set fotografico di dimensioni minime, tiene raccolto il soggetto all'apparecchio fotografico, opportunamente configurato, Michele Angelico ha ideato e realizzato una serie di efficaci accessori dedicati.

Consulente e ispiratore, il fotografo Pietro Roccoli, fantastico appassionato di macrofotografia, che interpreta senza compromessi qualitativi, ha individuato e tracciato le linee principali del sistema, che qualificano l'impegno fotografico più ri-



goroso. Quella di Pietro Roccoli è una macrofotografia fuori dell'ordinario, testimoniata in queste pagine da una qualificata serie di affascinanti immagini. Secondo i casi e le condizioni, e in dipendenza dei rapporti di riproduzione da raggiungere, Pietro Roccoli fotografa con Leica R9 e obiettivo Apo-Macro-Elmarit-R 2,8/100mm più estensore dedicato Elpro, oppure obiettivi Leica Photar 2,4/12,5mm, 2/25mm e 4/50mm, studiati per essere utilizzati in fotografia estremamente ravvicinata, con intervalli prestabiliti di ingrandimenti raggiungibili, solo su soffietto o con appositi tubi di prolunga.

I punti chiave sono presto individuati. La macrofotografia sul campo, prima di quella da "studio", si basa su un etero equilibrio di fattori: la stabilità del ramo sul quale si colloca il piccolo insetto, la più opportuna e realistica combinazione delle luci artificiali, l'accuratezza della messa a fuoco, sia a distanza estremamente ravvicinata, fino al rapporto di riproduzione al naturale 1:1, sia in effettivo ingrandimento sul fotogramma del soggetto inquadrato. Per questo, prima di tutto è stato creato il sistema di illuminazione Macrolux, del quale abbiamo già riferito, e sul quale torniamo ancora oggi, aggiornando le considerazioni alla ulteriore versione Microlux, che offre proprie particolari versatilità di utilizzo.

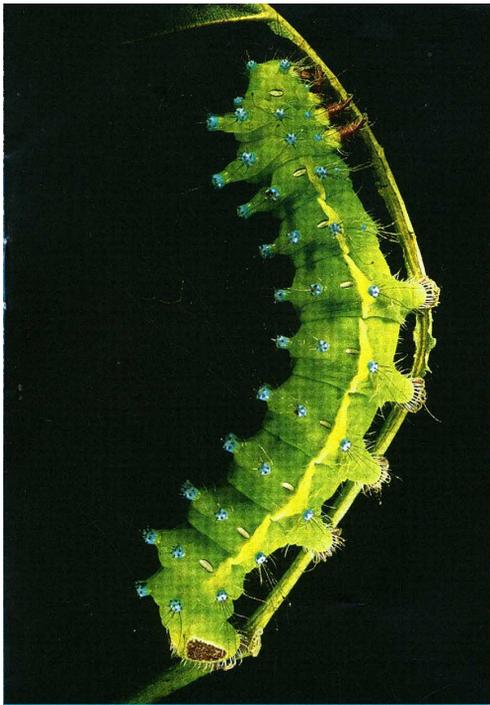
MACROLUX

Prodotto di spicco della linea Nit, alla quale è integrato, in modo da consentire ogni possibile combinazione di uso, il Macrolux fornisce luce fredda nelle situazioni nelle quali risulta difficile, o quantomeno problematico, allestire set per la fotografia ravvicinata: dallo still life di piccoli oggetti alla macrofotografia e alla microfotografia a ingrandimenti sostanziosi. Soprattutto, la luce fredda è fondamentale quando si fotografano soggetti animati, insetti o altro, che non tollerano il calore provocato dalle tradizionali fonti luminose calde.

Macrolux genera luce fredda mediante l'impiego di fibre ottiche montate su bracci snodati e flessibili, in modo da poter orientare i fasci luminosi dove richiesto dalla composizione fotografica. Inoltre, con l'eventuale adozione di flash elettronici dedicati, è possibile sincronizzare l'apparecchio fotografico su tempi di otturazione brevi, che congelano l'eventuale movimento del soggetto, evitando così il rischio di mosso.

Nel proprio insieme, Macrolux si presenta come un contenitore squadrato in metallo: all'interno si trova la parte elettronica che alimenta sia le lampade sia i lampeggiatori; all'esterno è disposto il gruppo di fibre ottiche, e si possono collocare i dispositivi originari di illuminazione (lampade a luce continua o flash elettronici). Quindi, il sistema è accoppiato all'apparecchio fotografico mediante interfacce dedicate, che consentono di utilizzare un comando a distanza efficacemente collegato all'unità centrale. Sul comando a distanza si governa anche l'accensione e spegnimento delle lampade, guidate da un commutatore, e si può variare l'intensità luminosa della configurazione, regolata da un potenziometro. Proprio il completo controllo sull'intensità luminosa rappresenta una discriminante fondamentale della macrofotografia. Adattando la luce al soggetto inquadrato, si ottiene sempre e comunque la migliore condizione operativa.

Macrolux è alimentabile sia a corrente di rete da 220V, sia con sistemi portatili da 12V, indispensabili negli allestimenti sul campo, in esterno; assorbe 340W a lampada accesa e 40W con il solo impiego del flash elettronico. Il ca-



LEICA PHOTAR 4/50mm, INGRANDIMENTO 3:1



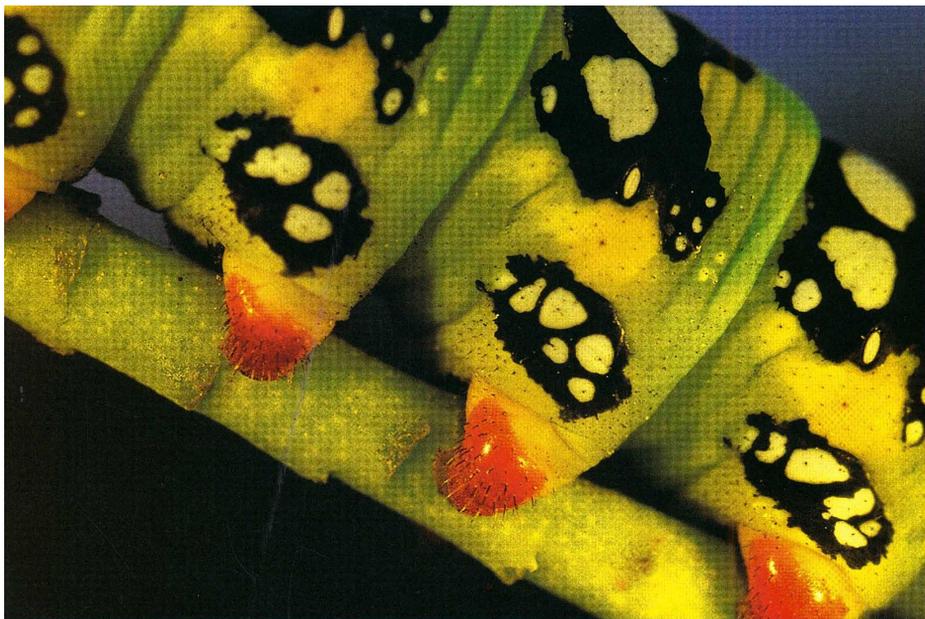
LEICA Apo-Macro-ELMARIT-R 2.8/100mm PIU' POLARIZZATORE



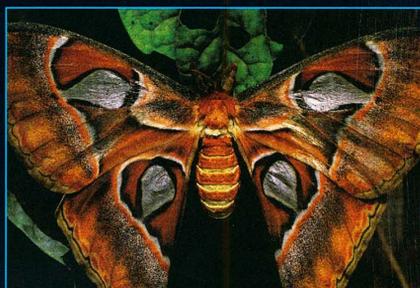
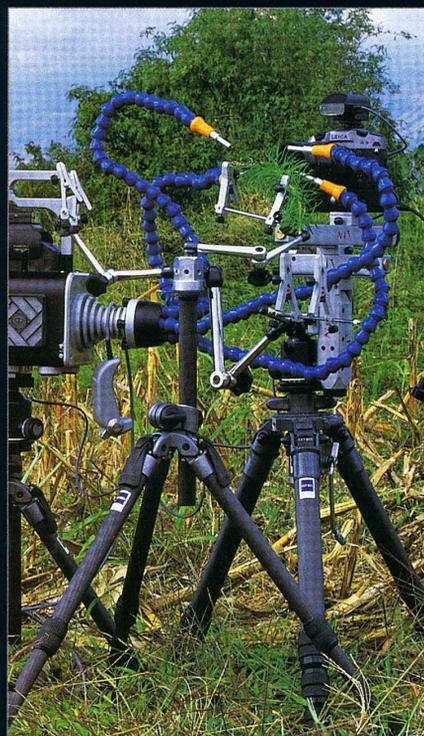
LEICA Apo-Macro-ELMARIT-R 2.8/100mm PIU' ELPRO



LEICA Apo-Macro-ELMARIT-R 2.8/100mm PIU' ELPRO (IN LUCE CONTINUA)



LEICA PLOTAR 4/50mm, INGRANDIMENTO 2,1 (IN LUCE CONTINUA)



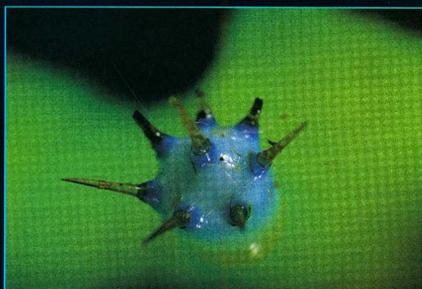
LEICA Apo-Macro-Elmar-R 2.8/100mm

lore della parte elettronica e delle lampade viene smaltito da due ventilatori, per cui il Macrolux può essere usato anche per lunghe sessioni fotografiche. La manutenzione ordinaria è limitata alla pulizia periodica dei filtri aria in aspirazione; quella straordinaria si estende alla pulizia dei gruppi ottici interni, sui quali interviene l'apposito servizio assistenza del costruttore.

MICROLUX

Realizzazione più recente, Microlux è una sorta di versione ridotta dell'originario Macrolux, che non sostituisce, ma al quale si affianca: 60 per cento più leggero, e dunque di più semplice trasportabilità, e assorbimento energetico ridotto del 40 per cento (190W a lampada accesa e 20W con flash elettronici), corrispondente a una maggiore autonomia con l'alimentazione elettrica a batteria (quasi raddoppiata). Dotato di innesto filettato standard, il Microlux può essere fissato a uno stativo o a un treppiedi, in modo da non dipendere da collocazioni fisse/stabili.

Unità autonoma, ribadiamo non sostitutiva del Macrolux,

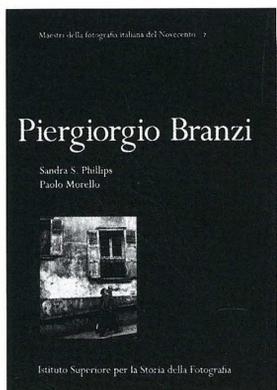


ma integrabile, la dotazione Microlux offre anche l'intercambiabilità dei bracci a fibre ottiche con altri bracci, che possono essere adattati a qualsiasi esigenza di illuminazione. In questo senso, il costruttore Nit prevede anche di realizzare specifici accessori su richiesta, configurati per particolari condizioni operative non generalizzabili.

Per il resto, sono replicate le caratteristiche tecniche del Macrolux: raffreddamento del calore delle lampade con due ventilatori, manutenzione ordinaria per la pulizia dei filtri aria in aspirazione e manutenzione straordinaria fino alla pulizia del gruppo ottico interno, a cura del servizio assistenza.

Infine, ricordiamo un accessorio supplementare di grande valore. La speciale slitta con movimenti micrometrici Slicro 2000, progettata e realizzata da Nit in funzione di un pratico utilizzo sul campo, agevola la corretta messa a fuoco del soggetto inquadrato da distanza ravvicinata. È una slitta compatta e leggera, la cui struttura a croce consente la centratura del soggetto senza dover spostare manualmente l'apparecchio fotografico.

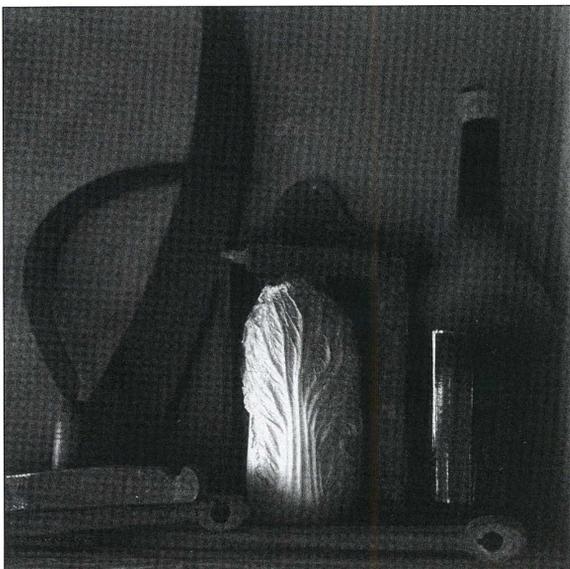
Antonio Bordini



Piergiorgio Branzi; a cura di *Sandra S. Phillips* e *Paolo Morello*; *Maestri della fotografia italiana del Novecento 2*; Istituto Superiore per la Storia della Fotografia, 2003; via Duca degli Abruzzi 12, 35123 Padova (tel. 049-652994, anche fax; www.issf.it, libri@issf.it); 138 pagine 21x29,7cm, cartonato; 60,00 euro.

MAESTRI ITALIANI

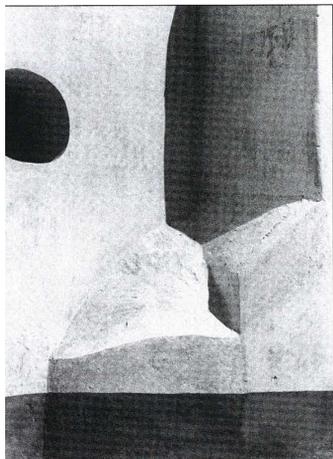
Avviata con la monografia dedicata alle origini della fotografia di Fulvio Roiter (della quale abbiamo riferito in *Magazine Leica* 1/2003), la collana dei *Maestri della fotografia italiana del Novecento* prosegue con *Piergiorgio Branzi* e *Mario De Biasi*, che titolano appunto con i soli nomi degli autori, senza altri richiami di

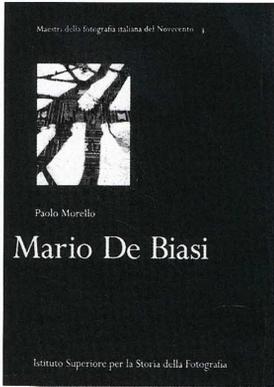


fantasia (e così facendo, si stabilisce una sorta di rigore e valore scientifico e culturale dell'iniziativa bibliografica, peraltro confermata dal sobrio taglio editoriale). In entrambi i casi, lo sguardo dei curatori si è soprattutto soffermato sugli anni più remoti, con rare e delicate puntate in avanti nel tempo, fino a leggeri momenti a noi temporalmente più vicini.

La sequenza fotografica della monografia riservata a Piergiorgio Branzi si sofferma sugli anni Cinquanta, stagione ricca di immagini di un'Italia che si stava riprendendo dagli sconvolgimenti di una lunga e dilaniante guerra e di incalzanti reportage europei dello straordinario autore toscano, capace di osservare oltre le apparenze e nel profondo della vita. Quindi, a seguire, un solo accenno agli anni di Mosca e dell'Unione Sovietica, peraltro doviziosamente raccontati dal *Diario moscovita* pubblicato nel 2001 (commentato in *Magazine Leica* 3/2002); prima di una rapida fuga in avanti, inattesa e dunque gradita, con tre visioni parigine, che Piergiorgio Branzi ha scattato nel 2002. Analogamente, anche per Mario De Biasi si è conservata una linea di indagine concentrata ai decenni più lontani, ai quali si sono accodati significativi accenni ai primi anni Settanta.

Per quanto la parte iconografica, illustrata, sia fondamentale e discriminante di ogni monografia d'autore, riferendoci ai saggi della rigorosa collana dei *Maestri della fotografia italiana del Novecento*, realizzati a cura dell'Istituto Superiore per la Storia della Fotografia, bisogna puntualizzare l'efficace equilibrio formale e di contenuti tra il casel-





Mario De Biasi
 Istituto Superiore per la Storia della Fotografia
 Mario De Biasi; a cura di Paolo Morello; Maestri della fotografia italiana del Novecento 3; Istituto Superiore per la Storia della Fotografia, 2003; via Duca degli Abruzzi 12, 35123 Padova (tel. 049-652994, anche fax; www.issf.it, libri@issf.it); 138 pagine 21x29,7cm, cartonato; 60,00 euro.

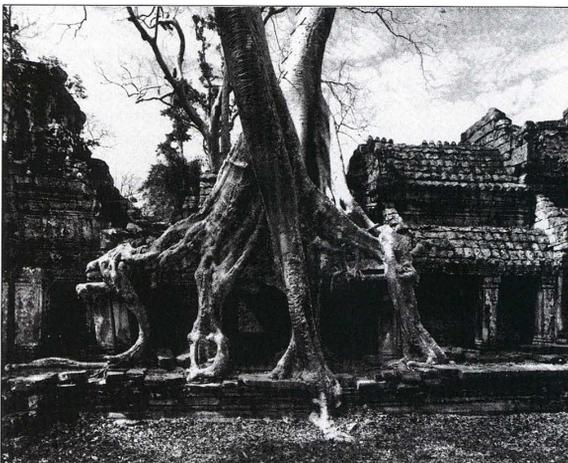
lario delle immagini, attraverso le quali l'autore fotografo mostra se stesso e le proprie capacità visive, e i testi di presentazione. Appunto, come abbiamo appena annotato, si tratta di autentici "saggi", che nulla hanno da spartire con la consueta editoria fotografica, in qualsiasi livello e categoria si considerino i singoli editori, ma che si riferiscono

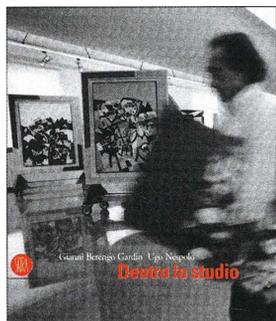


principalmente a un ambito di seriosità e concentrata analisi storica del linguaggio fotografico, osservato, raccontato e decifrato con scrupolo e competenza. In tale senso, questi titoli occupano una posizione diversa e di prestigio nelle bibliografie degli autori che presentano, e poi nella più generale bibliografia della storia evolutiva del linguaggio fotografico italiano. Non si inseriscono nel tragitto consueto dell'editoria di settore (sempre più spesso,

di consumo), ma si collocano in una posizione più alta, dalla quale la fotografia italiana viene analizzata con concentrata attenzione e solida autorità.

Ovviamente, le personalità fotografiche di Piergiorgio Branzi (eccellente membro del selezionato Gruppo Fotografico Leica) e Mario De Biasi non hanno qui bisogno di ulteriori note a commento. Il solo inserimento in una collana di tanto e tale prestigio culturale dà misura e peso alle rispettive esperienze fotografiche, che non si esauriscono in sé, ma allungano la propria influenza sull'intero percorso della fotografia italiana. Tanto è, e tanto basti. **M.R.**

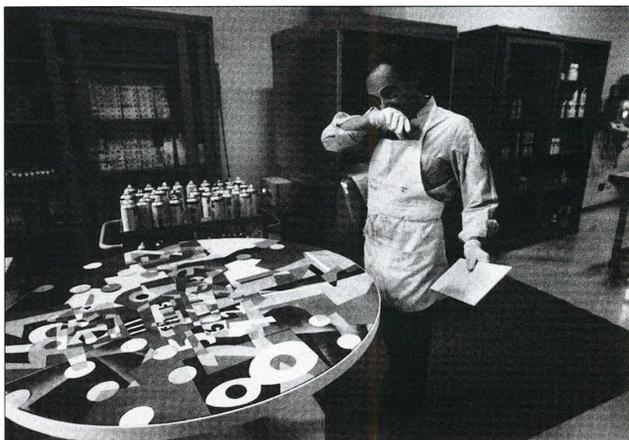




Dentro lo studio; fotografie di Gianni Berengo Gardin sulla vita dell'artista Ugo Nespolo; Skira, 2003; Palazzo Casati Stampa, via Torino 61, 20123 Milano (www.skira.net); 152 pagine 24x28cm, cartonato con sovraccoperta; 35,00 euro.

VITA D'ARTISTA

Il lungo racconto che Gianni Berengo Gardin ha riservato/dedicato a Ugo Nespolo, eclettico rappresentante dell'arte contemporanea, esordito nel panorama artistico italiano negli anni Sessanta e presto proiettatosi sulla ribalta internazionale, ha un valore simbolico che non può essere ignorato. Nella prolifica produzione fotografica di Gianni Berengo Gardin questo è il duecentesimo titolo, e come tale viene presentato nelle note in frontespizio a *Dentro lo studio*, che l'attento editore Skira ha pariteticamente attribuito al

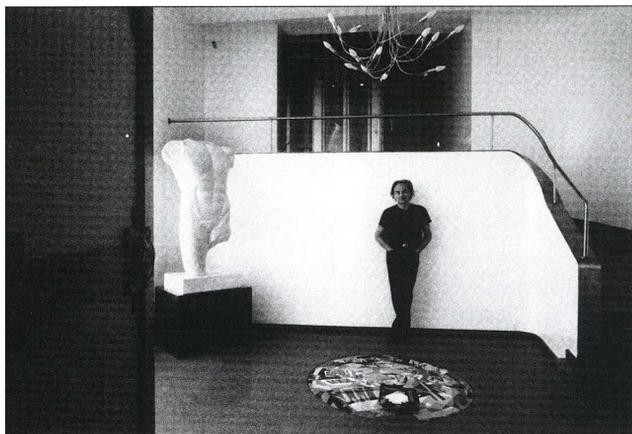


fotografo e al soggetto, appunto l'artista Ugo Nespolo.

Nel momento in cui si richiama (anche) a precedenti esperienze fotografiche di Gianni Berengo Gardin, il titolo *Dentro lo studio* è chiaro ed esplicito. Senza inutili giri viziosi rivela subito il contenuto della monografia, che è appunto ciò che dichiara di essere: un lungo, dettagliato, scrupoloso e ben ritmato viaggio dietro-le-quinte della vita quotidiana di un artista senza confini, che vanta una fantastica capacità di ricerca, sperimentazione e invenzione. A un tempo, e nello stesso momento, l'insieme delle fotografie di Gianni Beren-

go Gardin prende per mano l'osservatore, e con ordine e disciplina lo conduce attraverso gli spazi di vita e lavoro di Ugo Nespolo, svelandone anche momenti di realizzazione delle proprie opere. Le immagini sono veramente tante, quantitativamente impegnative e qualitativamente di alto livello narrativo. L'azione del fotografo non è mai invadente, e si è abilmente scomposta tra una effettiva assenza/testimonianza, di lato, di fianco senza interferenza, e una consapevole presenza, propria e caratteristica delle rilassanti pose in favore dell'obiettivo: dell'artista solo, con i propri affetti, con i propri collaboratori.

Giusto la rilassatezza delle sessioni fotografiche ha alleggerito la quantità di immagini, in incassante sequenza, che alla fine risultano legittimamente tante (lo abbiamo appena annotato), senza mai diventare troppe. In questo sta il valore distintivo dell'Autore fotografo (maiuscola!): nel saper misurare la propria azione. Siamo consapevoli che la monografia raccoglie una scelta, una selezione, e dunque siamo certi di avere tra le mani un'opera, un'altra opera, pensata, studiata e confezionata con cura. Pagina dopo pagina, fotografia dopo fotografia ci immergiamo in una intimità d'artista (Ugo Nespolo), invitati a farlo da un accompagnatore di prestigio. Da Gianni Berengo Gardin, alla propria duecentesima prestazione fotografica in forma di libro, brillante e appassionante come la prima. Tante grazie. **M.R.**





Italia; a cura di Giovanna Calvenzi; 283 fotografie in bianco e nero di 120 autori italiani e stranieri; *Contrasto*, 2003; via degli Scialoia 3, 00196 Roma (tel. 06-328281; www.contrasto.it); 352 pagine è 25x25cm; 65,00 euro.

IL BELPAESE

Curata da Giovanna Calvenzi, una delle maggiori esperte di fotografia del nostro paese, capace di proiettarsi anche sul territorio internazionale, l'imponente monografia *Italia* è frutto di una ricerca approfondita, impegno editoriale durato oltre due anni. Si tratta di sessant'anni di storia dell'Italia, raccontata da quasi trecento fotografie realizzate da centoventi grandi autori italiani e stranieri, che dal dopoguerra hanno documentato, registrato, sognato e immaginato, la realtà italiana e i propri protagonisti.

Il libro è articolato in tre itinerari narrativi e iconografici. La prima parte, *L'Italia dei fotografi*, presenta una serie di grandi immagini di autori internazionali, che illustrano la storia dell'Italia dal 1943 a oggi, e contemporaneamente puntualizzano e sottolineano l'evolversi del linguaggio fotografico. La seconda parte, *Saggi*, raccoglie sei testi critici su aspetti cruciali del rapporto tra fotografia e propria interpretazione e proprio uso: Carlo Bertelli, *La nascita della visione*; Cesare Colombo, *Sogni di carta. I settimanali di attualità, 1945-1960*; Christian Caujolle, *Neorealismo?*; Roberta

Valtorta, *L'esperienza del paesaggio*; Aldo Colonetti, *Le riviste di architettura e di Design*; Paolo Pietroni, *Testimonianza di un creatore di giornali*. La terza parte, *Doppie visioni*, è concepita come dialogo tra autori italiani e stranieri che, nello stesso periodo o in anni diversi, si sono confrontati su temi analoghi e suggestioni coincidenti, secondo linguaggi paralleli o antitetici: Le fotografie di Scanno di Henri Cartier-Bresson e Mario Giacomelli; la Luzzara di Paul Strand e Gianni Berengo Gardin; i manicomi nella visione di Carla Cerati e Raymond Depardon; e, ancora, i vulcani di Roger Ressmeyer e Antonio Biasucci; infine, le spiagge di Massimo Vitali e Martin Parr. Annota Giovanna Calvenzi in intro-



FEBERICO PALLIANI

duzione: «Nel 1943, Robert Capa fotografa l'arrivo degli americani in Sicilia. Nel 2003 Gabriele Basilico fotografa la costa calabrese, là dove dovrebbe sorgere il ponte di Messina. Sessant'anni separano i due momenti. Sessant'anni durante i quali la Storia ha fatto il proprio corso e la fotografia, puntuale, ne è stata testimone». **A.G.**

GABRIELE BASILICO

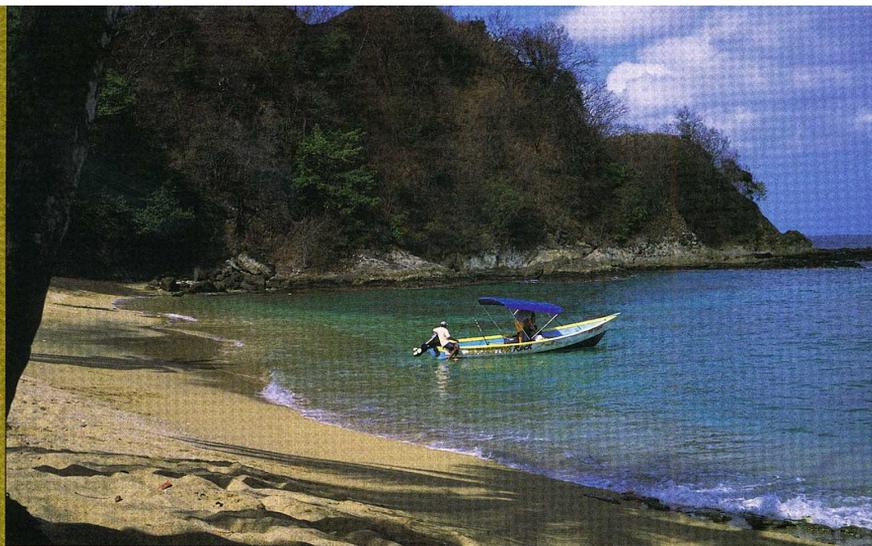


ROBERTO CAPA



OLIVIO BARBERIS





Passare dalla categoria dei fotografi inesperti a quella dei fotografi consapevoli non è sicuramente facile, e richiede anni di duro tirocinio: tracciamo una rotta di buon avvio.



ERRORI DA EVITARE

Sopra tutte, un'ineauta domanda mette talvolta in imbarazzo più di un interlocutore: «Ti piacciono le mie fotografie?». Si vorrebbe sorvolare, evitare paragoni, sviarle. Invece, l'Autore insiste, stuzzica, fino a provocare la rivelazione della cruda Verità, quella che si tentava di eludere, ma che, invece, sgorga, inevitabile e concreta, dalla visione delle immagini. Purtroppo molti fotografi sono severi e imparziali solo con le immagini di altri, mentre sono stranamente comprensivi e indulgenti con le proprie, talvolta fino a sfiorare il grottesco, nella difesa a oltranza di fotografie francamente impresentabili.

Come corollario, spesso succede che quando si mandano le proprie immagini alle riviste di fotografia i criteri di scelta risultano incomprensibili e spietati. Pertanto, si finisce nel

rinchiudersi in se stessi, relegandosi nella variegata tipologia degli Autori Incompresi, non apprezzando invece gli stimoli che possono derivare da una severa "selezione naturale". Vediamo allora alcuni errori tecnici e psicologici che gli appassionati compiono frequentemente nella presentazione delle proprie immagini.

Al momento del ritiro delle diapositive (o delle stampe da negativo colore) occorre scartare subito la serie di fotogrammi fuori luogo; immagini sovra o sotto esposte; immagini sbilenche, nelle quali l'orizzonte non risulta parallelo alla base dell'inquadratura; immagini mosse e fuori fuoco; immagini dove compaiono gambe e teste indesiderate, pali e fili del telefono che disturbano la composizione.

Da uno sfondo non illuminato uniformemente, cui consegue una immagine complessivamente fiacca, si passa a una fotografia che acquista altra colorazione: è bastato aspettare qualche minuto.

Quando si fotografa con obiettivi lunghi, per esempio con un teleobiettivo di esordio di 135mm di focale, non bisogna inquadrare elementi estranei, che compromettono la composizione. Concentrandosi sul soggetto, e spostandosi a lato di un paio di metri, si ottiene un'immagine corretta.

Fotografie contenenti errori tecnici e formali possono capitare a chiunque, ma non hanno alcuna scusante e vanno cestinate senza pietà, indipendentemente dalla fatica che possono essere costate. Nel caso di negativi colore, prima dell'ingrandimento definitivo, può essere utile e conveniente ordinare una provina, che permette di controllare la riuscita delle immagini, e conseguentemente far stampare soltanto quelle corrette.

Passiamo ora alla tipologia di errori compositivi. Con uguale intransigenza vanno scartate altre immagini inadeguate: inquadrature nelle quali il soggetto, ripreso con un obiettivo grandangolare, risulta troppo rimpicciolito, indecifrabile all'interno della composizione; immagini con sfondo confuso o che disturba (errore frequentissimo, al quale molti fotografi prestano poca attenzione, ma che invece distingue le immagini di qualità); immagini che non aggiungono nulla alle precedenti già selezionate (immagini ripetute); immagini riprese con una luce sbagliata, tipicamente nelle ore centrali della giornata; immagini con troppi soggetti nell'inquadratura, che risulta pertanto confusa e dispersiva.

A questo punto la sessione fotografica ha subito una drastica riduzione, e gli scatti originari si sono sicuramente assottigliati di numero, ma non certo di qualità. Contrariamente a ciò che pensa la maggior parte dei fotografi non professionisti, questa riduzione è un bene, perché permette di evitare critiche e osservazioni più che giuste, ma in fin dei conti inutili. Perché sollecitare un commento negativo, quando possiamo facilmente evitarlo con un'attenta selezione? Meglio presentare dieci fotografie impeccabili, piuttosto che annoiare (o peggio irritare) con trenta immagini mediocri.

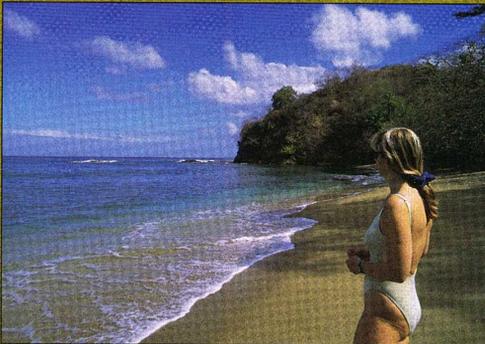
Normalmente, chi osserva dieci fotografie di altri è portato più a ricordarsi un'immagine mediocre, piuttosto che le altre nove ben riuscite. Proprio perché quell'unica fotografia non riuscita "disturba" e crea contrasto con le altre. Per cui vale il motto "meno immagini si mostrano, più è probabile che si tratti di buone immagini!"

Tuttavia, anche se fino ad ora abbiamo scartato senza pietà, non è detto che le fotografie rimaste siano comunque degne di attenzione. Infatti, affinché le immagini risultino valide (eventualmente degne di pubblicazione e presentazione pubblica) debbono possedere ulteriori caratteristiche.

Ogni fotografia deve rendere il soggetto in maniera sequenziale, ovvero deve svolgere il tema prescelto senza ripetizioni, ma aggiungendo sempre qualcosa di nuovo. Occorre uscire dall'orgia del particolare momento fotografico, che ha sollecitato decine di scatti, con una scelta oculata e consapevole, che interessi il pubblico cui ci si rivolge, senza peraltro annoiarlo.

Le diapositive devono avere una densità ottimale, che quali-

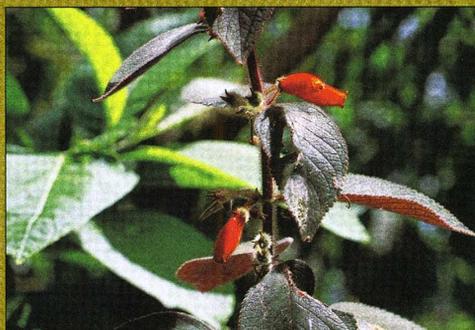
Il grandangolare estremo, come il 19mm, deve essere governato e dominato, altrimenti si può avere l'orizzonte inclinato e il soggetto lontano/allontanato. Invece, posizionando il soggetto vicino al punto di vista, si ottiene una distribuzione ottimale dei piani, avendo altresì cura di mantenere l'orizzonte parallelo all'inquadratura.





Controluce poco bilanciato e mosso, presto controbilanciato da una perfetta illuminazione e messa a fuoco con il medio tele Leica Apo-Macro-Elmarit-R 2,8/100mm, regolato sull'apertura f/4, combinata con un tempo di otturazione adeguatamente breve: 1/500 di secondo.

Pseudo macrofotografia in foresta, dispersiva e confusa. Impostando un tempo di otturazione di 1/250 di secondo, il Leica Apo-Macro-Elmarit-R 2,8/100mm rende perfettamente anche alla propria massima apertura relativa.



Un errato impiego del grandangolare 24mm ha causato un'immagine confusa e dispersiva, nella quale manca un autentico centro di attenzione. Concentrandosi, invece, su pochi elementi e creando, allo stesso momento, linee di fuga prospettica, la composizione risulta immediatamente affascinante.

Soltanto, un elemento unico, per lo più ripreso frontalmente, non attira l'attenzione dell'osservatore. Con obiettivi grandangolari si possono creare inquadrature più dinamiche e accattivanti; occorre spostarsi intorno al soggetto, fino a raffigurarlo da/ con un'angolazione coinvolgente.

fica e distingue la fotografia di sapore professionale dallo scatto casuale. Ovvero: perfetta messa a fuoco, corretta regolazione del diaframma, assenza di micromosso, esposizione centrata con leggera saturazione cromatica, obiettivo di qualità.

Compositivamente, si consiglia una visione originale del soggetto: pur possedendo, magari, tutti i requisiti tecnici appena ricordati, una inquadratura frontale di un edificio imponente, per esempio una chiesa dalla particolare architettura, sarà difficilmente accettabile proprio per la banalità della raffigurazione, già vista in migliaia di cartoline. Però, non bisogna esagerare nel concetto opposto: una serie di immagini criptiche, che debbono essere accompagnate da spiegazioni dettagliate, annoiano e irritano perché negano un enunciato base della fotografia. Ovvero che l'immagine deve esprimersi da sé.

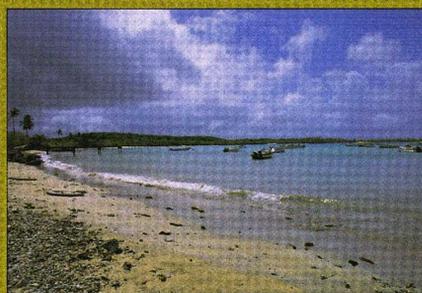
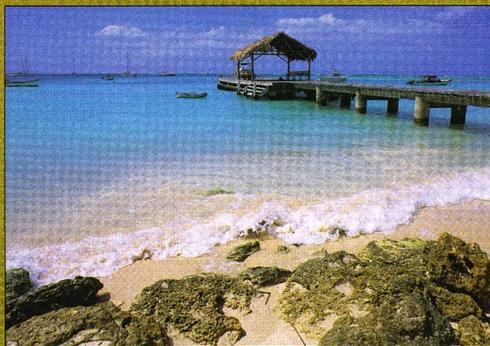
Ultimo, ma fondamentale, elemento: mai illudersi che il soggetto abbia la prevalenza sulla forma. Una fotografia mal riuscita di un animale raro, di una città lontana, di un personaggio noto, rimarrà sempre e comunque una brutta fotografia, indipendentemente dal soggetto inquadrato. Meglio un'immagine originale e impeccabile di un soggetto noto che una mediocre di un soggetto esotico. Non è la sorpresa, la presentazione del poco noto, a creare attenzione; siamo ormai abituati a vedere di tutto, e quindi conta soprattutto come si è riusciti a raffigurare il proprio soggetto.

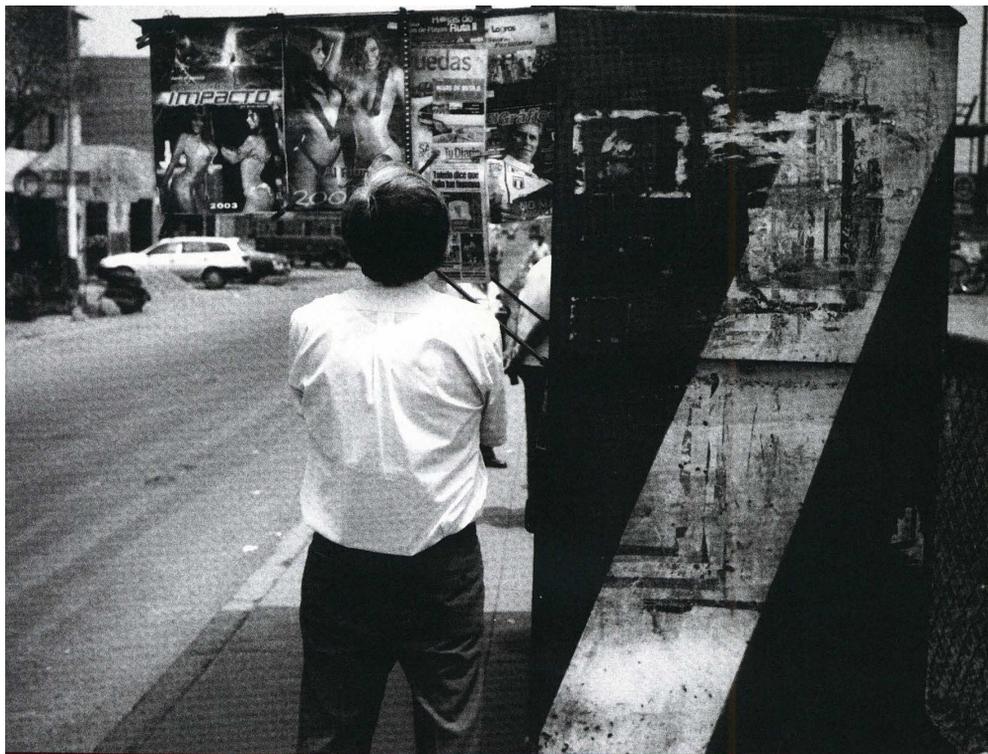
Tenendo ben presenti tutti i punti enunciati (nessuno escluso) arriviamo al nocciolo dell'esperienza fotografica di ciascun autore, che deve ricercare una crescita tecnica e compositiva nel giudizio altrui come stimolo e non come frustrazione. Molti, temendo il giudizio degli estranei, si rinchiodano in una intima e personale solitudine fotografica, immiserendosi e rifuggendo da qualunque confronto, con la scusa del "tanto le fotografie le scatto per me".

È vero, occorre scattare prima di tutto per se stessi, piuttosto che per gli altri, seguendo un proprio percorso personale, ma ciò non esula assolutamente dal confronto sincero, pur se talvolta spietato. Se alla fine di questa scelta selettiva si riuscirà a proporre al pubblico (qualunque sia, dalla cerchia dei familiari e conoscenti al prestigioso art director) una scelta dignitosa e coerente di immagini, si potrà tranquillamente controbattere qualunque critica a ragion veduta.

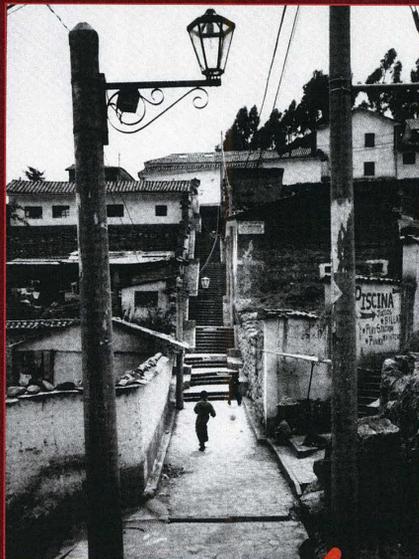
Forse un giorno, dalle affollate schiere degli Autori Incompresi si approderà alle selettive file degli Autori Consapevoli, consci che occorrerà sempre scartare fotografie su fotografie, diapositive su diapositive e stampe dopo stampe, indipendentemente da qualunque livello tecnico ci si trovi. Perché, come diceva Eduardo De Filippo, «gli esami non finiscono mai».

Pierpaolo Ghisetti





Una Leica M6 con Summicron 35mm è la leggera mediazione con la quale Alessandro Iasevoli ha fotografato il Perù, osservato con un atteggiamento a un tempo partecipe agli avvenimenti, quanto lontano da qualsiasi ingerenza e invadenza di campo. Una testimonianza suggestiva, che colpisce la mente e il cuore dell'osservatore.

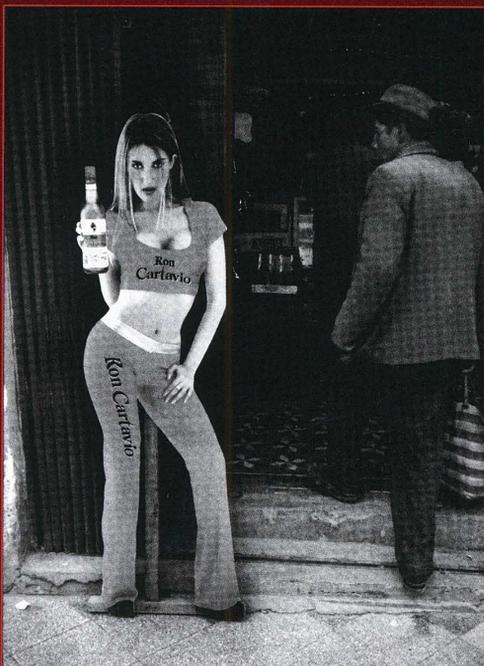


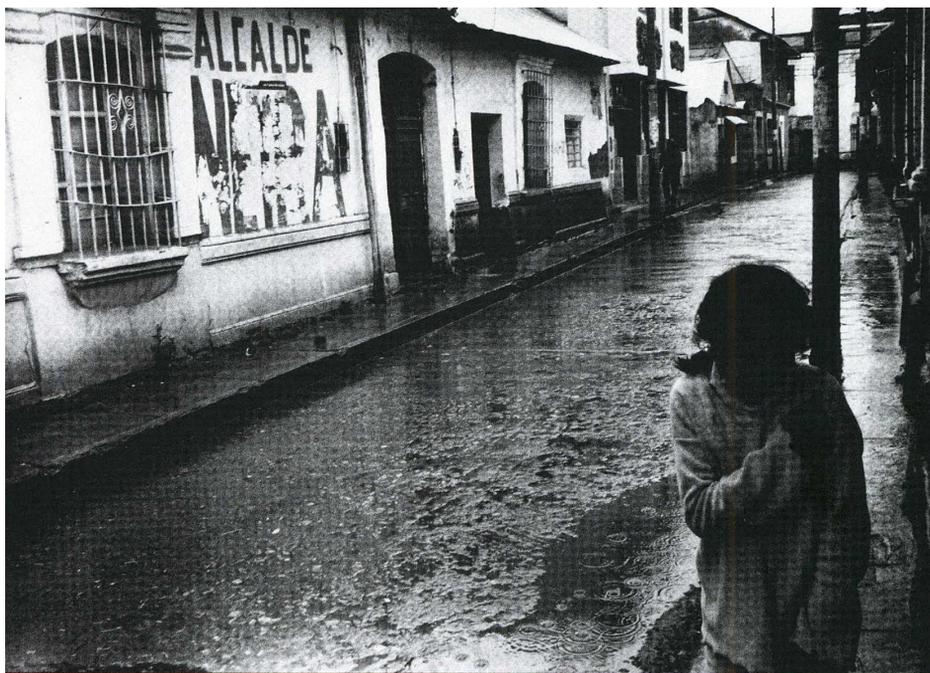
Viaje al PERÚ

Tecnicamente parlando, Alessandro Iasevoli ha affrontato il proprio viaggio sudamericano senza eccessivi carichi e impedimenti. Ha attraversato la parte meridionale del Perù su autobus locali, per niente comodi né confortevoli, accompagnato da una sola Leica M6 dotata di Summicron 35mm. Niente potrebbe essere più minimale di questa configurazione, che è anche una felice e fertile combinazione fotografica. Infatti, il connubio tra la visione moderatamente grandangolare del 35mm e il telemetro della Leica M, qualsiasi questa sia, rappresenta uno degli invariabili classici della storia evolutiva del linguaggio fotografico, che con questo tratto inconfondibile e qualificato ha tracciato indelebili segni e inciso profondi solchi nell'immaginario visivo contemporaneo.

Inoltre, come sappiamo bene, in questo modo Alessandro Iasevoli ha potuto anche rimanere sostanzialmente poco visibile, se non già invisibile: condizione fondamentale per non inquinare gli avvenimenti vissuti con l'ingombrante e incombente presenza del figurante "fotografo". Quindi, Leica M6 e Summicron 35mm per raccontare la realtà incontrata, per vivere le emozioni di un mondo dai connotati e colori sociali tanto propri e particolari, per essere fotografo senza imporre una propria presenza, comunque sia potenzialmente devastante.

Poche fotografie di Alessandro Iasevoli sono descrittive di ciò su cui ha puntato il proprio obiettivo, strumento di decifrazione e identificazione (privilegiato) della realtà. Per lo

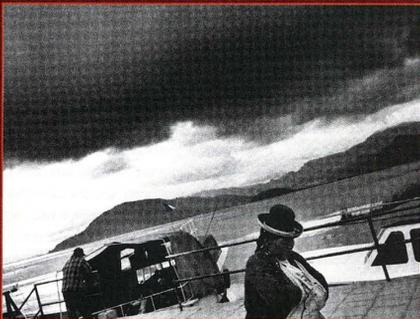




più, come possiamo rilevare dalla selezione presentata in queste pagine, le sue sono fotografie che si soffermano soprattutto su visioni suggestive, che in questo caso - come rivela/rileva l'autore - hanno debiti di riconoscenza con la letteratura.

In particolare, leggiamo dallo scrittore e antropologo peruviano José María Arguedas (1911-1969), isolando un passaggio da *I fiumi profondi* (in originale, *Los ríos profundos*, 1956): «Camminai davanti al muro, pietra dopo pietra. M' allontanavo di qualche passo, lo contemplavo, e m' avvicinavo di nuovo. Toccai le pietre con le mani; seguì la linea ondulata, imprevedibile, come quella dei fiumi, in cui si congiungevano i blocchi di roccia. Nel buio della strada, nel silenzio, il muro sembrava vivo; sui palmi delle mie mani ardeva la giuntura delle pietre che avevo toccato».

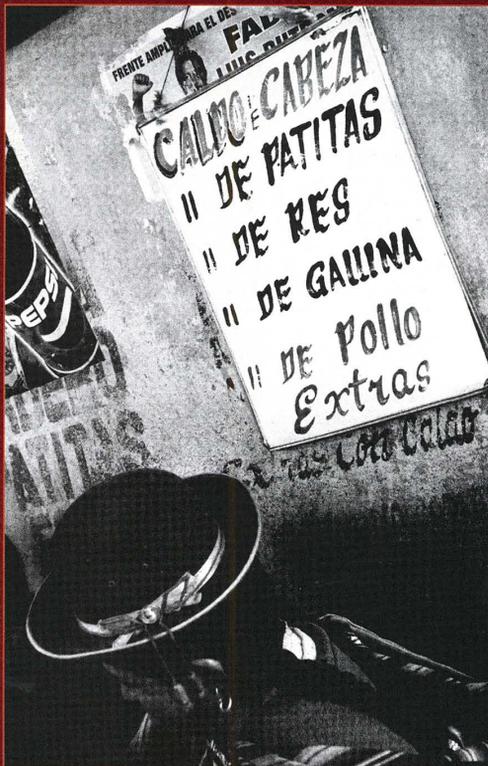
Alessandro Iasevoli ha fatto propria questa visione, questa descrizione che è già Fotografia (la maiuscola è d'obbligo),



e così accompagna le proprie immagini peruviane: «Ho attraversato la parte meridionale del Perù, partendo dalle coste di Lima e arrivando sulle Ande di Cuzco. L'arco di pietra ha segnato l'ingresso. Giunchi galleggianti che sono barche, case e terra. Cielo e nubi attaccate alle acque. Le stesse acque da dove uscirono *Manco Capac* e *Mama Oclo*, genitori del popolo Inca. Ho visto un popolo, ho visto un paese che oggi, come manichino senza testa, cresce in un aborto di progresso. Un popolo, un paese che nasconde sotto un cappello il proprio sguardo, in silenzio e in attesa. Ho camminato lungo muri che raccontano delle storie, ma le storie vi rimangono poi incastrate, come incomplete».

La capacità della fotografia è proprio questa: di raccontare, coinvolgendo; di osservare, partecipando; di tendere una sottile linea di collegamento tra la realtà dei propri soggetti, la mediazione degli autori interpreti e la visione di chi assiste allo spettacolo. In questo caso, di chi osserva le fotografie di Alessandro Iasevoli, che è stato capace di accendere, attivare e sintonizzare questa linea ipotetica.

Angelo Galantini



TESTIMONIANZE



IL TELE-ELMAR 4/135mm CON GLI "OCCHIALI"

Gli "occhiali" sono una prerogativa di alcuni obiettivi per Leica M. Gli "occhiali" del Tele-Elmar 4/135mm permettono una messa a fuoco particolarmente accurata, in quanto incrementano la base effettiva di lettura del telemetro del fattore moltiplicativo 1,5x, come avviene con l'obiettivo Elmarit 2,8/135mm. Parimenti, l'innesto dell'obiettivo Tele-Elmar 4/135mm con gli "occhiali" sui corpi Leica M comporta la comparsa nel mirino della cornicetta relativa agli obiettivi di lunghezza focale 90mm. Peraltro, grazie al fattore moltiplicativo 1,5x degli "occhiali", il campo effettivamente inquadrato corrisponde a quello degli obiettivi di lunghezza focale pari a 135mm.

Infine, è interessante osservare che gli "occhiali" presentano l'inusuale montatura nera e cromata argento. Di tale obiettivo, rimasto allo stato di prototipo, è a me noto un solo esemplare, identificato dal numero di matricola 2.145.032.

Paolo Ascenzi

L'autore ringrazia Osvaldo Mercuri e Stefano Pagliarini per la cortese collaborazione.

FAVOLA DI NATALE

Anche quell'anno era arrivato il Natale.

Giganteschi riflettori proiettavano nel cielo scuro della città immagini e suoni, contribuendo, con le luminarie alle vetrine, alla sensazione di trovarsi in un gigantesco Luna Park.

L'Uomo si faceva largo a fatica nella calca, mentre la gente, con il naso all'insù, seguiva sul grande schermo la trasmissione in diretta degli auguri del presidente della Repubblica GerryScotti, che, circondato dalle Letterine della scorta ufficiale, prometteva una cultura autenticamente popolare a base di quiz sempre più difficili e ricchi.

L'Uomo passò accanto alla cattedrale: all'interno, un enorme ologramma del nuovo Papa africano benediceva la folla, che si assiepa anche all'esterno, ansiosa di ammirare il primo Papa nero della storia.

All'angolo della grande piazza Amadeus, sovrastata dall'imponente monumento a cavallo di PippoBaudo, due enormi schermi tridimensionali trasmettevano la pubblicità dei nuovi biscotti trasparenti dell'Astronave Bianca, che prometteva un ritorno alla "vera natura spaziale". L'edicola lungo corso Venier pubblicizzava, con grande evidenza, il nuovo catalogo elettronico palmare ultratascabile, per raccogliere la collezione completa delle duecento Veline ufficiali e dei rispettivi duecento calciatori cui erano sposate.

Le vetrine rigurgitavano di apparecchiature elettroniche dell'ultimissima generazione: telefonini con mappatura stellare, computer che si manovrano col solo sguardo, palmari che predicono il futuro in base al segno zodiacale.

L'Uomo si fermò dinanzi a un negozio: ammirò alcune compatte con zoom 15-500mm e possibilità di modificare l'immagine digitalmente in ripresa. Alcune, come la Plutonia, possiede il bottone di scatto a sensazione: per scattare, basta pensare di farlo. Altre, come la Urka, offre cinquanta punti autofocus, in un mirino piccolissimo. Lo zoom è azionato a voce.

Ma la vera novità dell'anno, appena arrivata dai nuovissimi stabilimenti antartici, è sicuramente la Exstra Mikkron, una macchina fotografica che si porta al dito al posto dell'anello, e che col proprio zoom 35-105mm permette mirabile, visto che è grande solo un paio di centimetri. È il vero must delle Feste! Nell'ultima pubblicità, che appare regolarmente ogni venticinque

secondi (netti!) in televisione, si può ammirare l'anziana, ma ancora piacente Albaripietti (si vanta di aver fatto oltre dodici lifting, tra facciali e "dintorni"), con ben venti macchine fotografiche indossate in tutte le dita delle mani e dei piedi. Si vocifera che per Pasqua potrebbe arrivare uno zoom ancora più potente, e la possibilità di connettere la Exstra Mikkron a una stampante grande (piccola!) come un accendino, in modo da stampare in proprio i francobolli.

Mentre l'Uomo ammirava queste meraviglie tecnologiche, per la città iniziarono a diffondersi le note di *Have a Good Chip*, il canto natalizio d'ordinanza. Dai grandi altoparlanti da mille watt, incorporati nei lampioni dell'illuminazione allo Xenon, le dolci note dell'inno si diffondono in tutta la città, mentre la calda voce di Celentino, figlio di un cantante famoso cinquant'anni prima, ripete l'ossessivo ritornello: *Compra, compra, compra un chip, altrimenti non sei Vip!*

Mentre l'Uomo ammirava le vetrine, improvvisamente notò in un angolo un oggetto che non aveva mai visto. Piccola e nera, una scatoletta occhieggia seminascostrata tra enormi schermi al plasma, che donano immagini tridimensionali. Ha una forma strana, con una pronunciata protuberanza anteriore. Sulla parte superiore si può leggere, ma solo parzialmente, il finale "ica".

Entrando nel negozio, l'Uomo fu urtato da una coppia, che ne usciva trasportando un'enorme PlayStation da salone, per giocare a calcio in diretta da casa propria contro le migliori squadre del campionato planetario.

Il commesso, dopo aver vanamente tentato di vendergli una videocamera color oro acceso a forma di Tapiro, fu sorpreso e disorientato dalla sua richiesta, ma poi fu ben contento di potersi liberare di quell'oggetto d'antiquariato, e quasi si scusò: «Sa, non saprei proprio cosa dirle in proposito, era nascosta in un vecchio cassetto, non so neanche esattamente come funziona! È finita in vetrina sicuramente per errore! Se possono servirle, devo avere ancora qualche vecchia pellicola».

«Pellicola? Cos'è?», chiese l'Uomo, sorpreso e preoccupato. «Vede - il commesso aveva assunto un'aria misteriosa e vagamente imbarazzata -, una volta le macchine da ripresa si chiamavano fotografiche, e funzionavano con un film. Ne ho ancora uno...

non so come sia rimasto in giro. Ecco prendi, glielo regalo. Tanto non saprei proprio che farmene! Comunque sa... per legge non non potremmo... ma per Natale...».

«Sì, si -annui l'Uomo con fare complice-, lo so... per questa volta...».

L'Uomo uscì con la sensazione sgradevole di essere stato bidadonato due volte: ma cosa aveva comprato? E soprattutto, aveva violato la legge?

Mentre si avviava verso casa, pensieroso e già vagamente pentito del nuovo acquisto, l'augurio "Allegria, Allegria!", che tutti si scambiavano, sembrava suonare vagamente ironico, almeno nei suoi confronti. In realtà era stato il popolare saluto dell'ex premier, MikeBuongiorno, rimasto in carica ininterrottamente per vent'anni, per evidenti meriti televisivi.

L'Uomo entrò in casa. Mentre tutt'intorno fervevano i preparativi per la cena di Natale, si chiuse in camera, per poter finalmente studiare lo strano oggetto appena comperato.

Ora poté vedere la scritta sul frontale: *Leica*. Questo nome gli ricordava qualcosa, ma non avrebbe saputo dire cosa. Forse le prime imprese spaziali, studiate alle elementari. A destra un'altra sigla misteriosa "M4-P". L'obiettivo, perché questa era la protuberanza anteriore, recava inciso una curiosa quantificazione "50". Possibile che un obiettivo così grosso non fosse uno zoom? E poi, se non c'era l'autofocus, come metteva a fuoco l'obiettivo?

Sul retro si poteva leggere l'incisione "Made by Leitz Canada", a conferma della vetustà dell'apparecchio, in quanto, come l'Uomo ricordava benissimo, per averlo studiato al liceo, il Canada era stato assorbito, almeno un lustro prima, dalla Cnn, la Confederazione dei Network Nordamericani.

L'Uomo era sempre più perplesso. Estrasse dalla tasca la scatoletta e l'aprì: ne scivolò fuori un ridicolo cilindretto, da cui usciva una striscia d'antiquata cellulosa forata ai lati. Doveva essere la misteriosa pellicola. Ma dove andava inserito l'enigmatico film?

Sulla macchina non c'erano display interattivi, né pulsanti colorati; inoltre, a destra, c'era una strana leva, di cui non capiva il significato. Finalmente portò l'occhio al mirino: invece dei soliti venticinque punti autofocus, normali in ogni apparecchio digitale, c'erano delle incomprensibili

li cornici. Sulla parte superiore della macchina, l'Uomo notò addirittura un piccolo disco, con delle inesplicabili cifre, che sembravano essere messe in una curiosa sequenza. Forse richiamavano i canali televisivi del satellite? In effetti, sul retro dell'apparecchio c'erano due contatti, ma talmente primitivi da non connettersi con nessun dispositivo conosciuto. Per non parlare poi del disco solare sul retro, recante una serie infinita di cifre che sembravano le coordinate dei satelliti geostazionari, ma che evidentemente doveva rappresentare qualcosa che l'Uomo non riusciva neanche a immaginare.

No, in effetti, l'apparecchio non sembrava così "intelligente" da interfacciarsi con televisione e computer, anzi, sembrava provenire da un'epoca lontanissima, un'epoca che l'Uomo non riusciva neanche a visualizzare.

Esitante, l'Uomo osservò da vicino la parte anteriore dell'apparecchio: c'erano due levette (ma quante leve c'erano?), di cui una con la lettera "R". R... r... come rompicapo?

Disorientato e sempre più convinto di aver comprato un oggetto del tutto inutile, l'Uomo fu interrotto nelle proprie elucubrazioni dalla figlia, che, entrando tutta giuliva, esclamò: «Dai papà, vieni, stiamo tritutando nella pressa tutte le apparecchiature vecchie dell'anno scorso!».

«Sì, sì, arrivo; ora porto anche il mio computer».

Da trentacinque anni, per legge, ogni Natale tutti dovevano distruggere le proprie apparecchiature digitali in apposite presse, sigillate e controllate a distanza dalla Guardia Elettronica. In questo modo, l'industria elettronica aveva fatto passi da gigante e si rinnovava continuamente, anno dopo anno. I giovani non sapevano neanche cos'era un computer senza busola spaziale, e usavano ormai da tempo, dai cinque anni in su, telefonini interattivi incorporati nelle orecchie.

La gente ormai si parlava pochissimo di presenza, perché a questo punto s'era abituata a comunicare via interferono, anche se l'interlocutore si trovava pochi metri di distanza.

Intorno al focolare elettronico, la famiglia celebrò il festoso rito salottiero della distruzione di computer obsoleti, telefonini interstellari, palmari e televisioni con risoluzione di soli tre milioni di pixel, tut-

ti acquistati l'anno precedente. Con una scusa, l'Uomo riuscì a eccitarsi di nuovo nella propria camera. Si era mostrato gioiale e allegro di fronte alla famiglia, ma in realtà sudava freddo. Se la Guardia Elettronica l'avesse scoperto con quella strana apparecchiatura (fotografica, aveva detto il commesso), avrebbe rischiato non solo una multa salatissima, ma l'eterna derisione del proprio nucleo familiare. Non avrebbe più potuto partecipare a nessun quiz televisivo, obbligatorio per legge per ogni buon cittadino, e sui risultati dei quali venivano calcolati gli scatti di carriera. E chi l'avrebbe poi sentita la moglie? Coloro che per qualunque reato venivano esclusi





my point of view

musica da tremila watt impediva qualunque comunicazione telefonica, ma poi si era pentito per tutta la vita di non averle spedito la solita dozzina di Sms.

Durante la festosa cena, l'Uomo cercò di comportarsi in maniera allegra e normale, ma quando arrivò il momento di tagliare il panettone coi canditi luminescenti capi che doveva prendere una decisione. Tagliò le fette di mille colori, finalmente sollevato, mentre la decisione cresceva in lui. Mentre ogni membro della famiglia indicava ad alta voce la propria pubblicità preferita, in modo di partecipare in maniera interattiva alla grande tombola natalizia, che doveva designare la pubblicità dell'anno, l'Uomo decise che questa volta non avrebbe rinunciato, che non si sarebbe tirato indietro, anche a costo di andare contro la legge. Avrebbe tenuto la misteriosa Leica, fino a imparare a scattare le misteriose fotografie.

La sfida e la curiosità di capire come funzionava la macchina furono più forti di qualunque timore. Con un sottile senso di disagio, si accorse che in realtà era stufo da anni di immagini che nascevano prima nel cervello elettronico della macchina che nel proprio.

L'Uomo, che aveva sempre creduto nel proprio futuro televisivo, guidato da quiz, pubblicità e Veline, un futuro tecnologico travolgente, di plastica e display a cristalli sempre più liquidi, un futuro composto da milioni di pixel colorati, capi che forse quel pezzo di ferro antiquato gli avrebbe fatto fare un passo avanti.

Un enorme passo avanti, verso qualcosa che sapeva di... libertà! Libertà di trasgredire la cultura dominante. Libertà di padroneggiare finalmente una macchina, e non di essere un semplice chip integrato in un'insalata di chip!

Si senti di colpo euforico: al posto della tanto sognata ragazza bruna avrebbe conosciuto la Leica. Sarebbe stata un'avventura tutta sua, da non condividere con nessun Grande Fratello televisivo. E scopri, con un senso di sorpresa fulminante e liberatoria, che di partecipare ai quiz non gli importava assolutamente nulla. Come aveva fatto a non accorgersene prima?

In quel momento, tutti i nuovissimi telefonini della famiglia si misero a trillare contemporaneamente, mandando in onda negli auricolari di ciascuno le note del canto di Natale: era la mezzanotte del 25 dicembre 2037!

Racconto di Pierpaolo Ghisetti

RIVENDITORI PER AREA:

TORINO	Europhoto
GENOVA	Totalfoto
MILANO	Foto Ottica Cavour Centro Foto Cine Osservatorio Forniture Cine Foto
CANTÙ	C.B. World
LEGNANO	Valenti Foto Cine
BERGAMO	Foto Studio Gianni
BRESCIA	Photo Vigasio
CREMONA	Quick Foto
VERONA	Foto Gorzegno
VICENZA	Ottica Centrale
MESTRE	Photomarket Video
BOLZANO	Ottica Pellegrini
TREVISO	Foto Attualità
TRIESTE	Attualfoto
MODENA	Dotti Foto
PARMA	Sky Light
REGGIO EMILIA	Foto Mattioli (Fogliano) Foto Orlando (Montecchio)
BOLOGNA	Ottica Paoletti Foto Prisma Foto Pelloni (Bazzano)
RAVENNA	Foto Flash
FIRENZE	Bongi
PISA	Foto Baggiani (Fornacette)
SIENA	Foto Moderna Collection
AREZZO	Effe 5
PERUGIA	Photo Art Studio (Spello)
ROMA	Foto Roma Fotoforniture Sabatini
BARI	Antonelli
LECCE	Centro Fotografico Leccese
PALERMO	Sicily Photo

(*) Esempio di finanziamento per KIT LEICA M7 con SUMMICRON-M 2/50mm, prezzo di listino 4.250 euro (IVA inclusa). Anticipo 350 euro = 36 rate mensili da 120,04 euro, T.A.N. 6,79% e T.A.E.G. 7,01% salvo approvazione finanziaria. Termine operazione Marzo 2004. Opportunità di finanziamenti personalizzati presso i rivenditori indicati.

L'essenza di uno scatto magico
resta sempre il Fotografo.
LEICA M7, la magia nelle tue mani.

Oggi, con il programma Leica Lease,
è più facile averla che sognarla.

Tua per sempre
a solo 120 euro al mese*.

Per maggiori informazioni sui punti vendita che aderiscono all'iniziativa:

POLYPHOTO S.p.A.
via Cesare Pavese 11-13, 20090 Opera (MI)
Tel: 02.530.021, fax 02.576.09.141
informazioni@leica-italy.com • www.leica-italia.it



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

