

Classic

CAMERA BLACK & WHITE

- **TECNICHE ALTERNATIVE
JACQUES KEVERS**
- **ROSARIO PATANÈ: PASSIONE
PER LA "VERA" STREET
PHOTOGRAPHY**
- **LIBRETTO ISTRUZIONI
DELLA PENTAX MX**
- **FOTOGRAFI ITINERANTI
VIAGGANTI ED ERRANTI**
- **VIRAGGIO DOPPIO:
SEPPIA E ORO**
- **FOTOGRAFI IN PRIMA LINEA**
- **BREVE STORIA
DELLE PENTAX MX**

N. 11 - Febbraio 2021 Trimestrale
Poste Italiane s.p.a. - Spedizione
in Abbonamento Postale
D.L. 353/2003 (convertito in legge 27/02/2004
n° 46) art. 1 comma 1, LO/MI

€ 8,90

LA COMPOSIZIONE 1 e 2

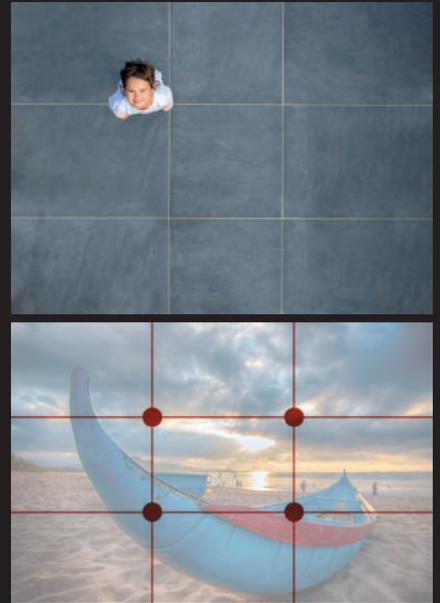
Due numeri di Progresso Fotografico per affrontare uno dei temi chiave della fotografia.

Oggi le attrezzature sono strumenti estremamente potenti, ma occorre saperli dominare ai propri fini creativi, capire fin dove le regole classiche ci possono aiutare e quando conviene trasgredirle.

La composizione vive di equilibri visivi di contrapposizione di pieni e vuoti, sfrutta la luce e le ombre, le tonalità di colore.

Di tutto questo parleremo e vi proporremo degli esercizi perché possiate concretizzare la vostra visione.

Ovviamente vi proporremo le immagini di ottimi fotografi e non trascureremo la tecnica aggiornata ai suoi più recenti sviluppi.



Nel primo numero, la tecnica di composizione della serie **La Regina degli Scacchi**



DIRETTORE RESPONSABILE

Paolo Namias

TECHNICAL EDITOR

Danilo Cecchi

ART DIRECTOR

Rosanna Checchi

REDAZIONE E COLLABORATORI

Paolo Ascenzi, Massimo Bertacchi,
Luigi Cane, Renato Corsini,
Mauro Melchiori, Sara Namias,
Alberto Novo, Paolo Pasini, Eugenio
Tursi.

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE

Viale Piceno 14 - 20129 Milano
Tel. 02/70002222 - telefax 02/713030

ABBONAMENTI

e-mail: abbonamenti@fotografia.it
Italia (4 numeri) € 30,00
Estero (4 numeri) € 40,00

FASCICOLI ARRETRATI

Una copia € 10,00 + spese spedizione

COME EFFETTUARE I PAGAMENTI

- Assegno
- Carta di credito
- CCP N. 2382.3206
- Bonifico: Editrice Progresso
Iban: IT88c0306901604100000005181

© Rodolfo Namias Editore srl 2021

www.fotografia.it

È vietata qualsiasi riproduzione,
adattamento, traduzione senza
autorizzazione.

Registrazione del Tribunale di Milano N.572
del 25/7/91.

Stampa Ediprima (PC)

Distribuzione: Press-Di

Via Trentacoste 7, Milano

ISSN: 1125 - 6443

CLASSIC CAMERA
FEBBRAIO 2021

111

EDITORIALE

Oggi la fotografia di Street va per la maggiore e coinvolge ottimi fotografi, ma volgiamo lo sguardo all'indietro nel tempo quando gli strumenti erano il dagherrotipo o le lastre al collodio; se osserviamo le attuali immagini sembra impossibile che ci fossero fotografi che potessero usare il banco ottico per strada, eppure è così. Questi fotografi si attrezzavano con speciali fotocamere, di costruzione spesso artigianale, che incorporavano una sorta di camera oscura equipaggiata con le vaschette per lo sviluppo e il fissaggio; in questo modo potevano fare un ritratto, svilupparlo e consegnarlo subito al cliente!

Ed è quello che oggi fa Rosario Patanè, un fotografo che dimostra particolari abilità perché non basta saper inquadrare ed esporre correttamente: Rosario riesce a coinvolgere i suoi soggetti-clienti che, camminando per strada, a tutto pensano fuorchè a posare per un ritratto, sa capirli, spiega la sua fotografia, il suo banco ottico, fino a coinvolgerli emotivamente.

A quel punto la spontaneità del ritratto non è più un problema!

I problemi sono creati piuttosto da certe amministrazioni comunali che, incapaci di comprendere la bellezza di questo tipo di fotografia e il suo valore culturale, spesso si mettono di traverso nascondendosi dietro a "regolamenti" per impedire a Rosario di scattare le sue immagini per strada, nelle piazze.

Ma questo non ferma Rosario che può contare sul sostegno della gente che, quando scopre questi ritratti, ne rimane entusiasta.

Abbiamo saputo che quest'anno ha in programma di uscire dalla sua terra, la Sicilia, per proporre le sue fotografie anche nel nord Italia; per chi organizza manifestazioni fotografiche è un'occasione di scoprire come la fotografia diventa evento.

Questa la email di Rosario: cameraoscurafoto@gmail.com.

In fondo l'epidemia Coronavirus dovrebbe progressivamente spegnersi.

Un'ultima considerazione: gli scatti di Rosario sono opere "davvero uniche":

le stampe che escono dalla sua fotocamera, direttamente su carta, vengono

consegnate al cliente e non possono quindi essere ristampate. Non ci sono negativi.

Tanto che Rosario, per tenerne traccia, le fotografa con il cellulare. Dal banco ottico allo smartphone, passato e presente si fondono in questa fotografia.

Paolo Namias

TECNICHE ALTERNATIVE JACQUES KEVERS	2
ROSARIO PATANÈ: PASSIONE PER LA "VERA" STREET PHOTOGRAPHY	10
I PREZZI DELL'USATO: SPECIALE NIKON	17
FOTOGRAFI ITINERANTI VIAGGIANTI ED ERRANTI	18
VIRAGGIO DOPPIO: SEPIA E ORO	24
FOTOGRAFI IN PRIMA LINEA	30
BREVE STORIA DELLA PENTAX MX	38
LIBRETTO ISTRUZIONI DELLA PENTAX MX	42

JACQUES KEVERS



© Jacques Kevers:
Spectre of War (bromolio).

Questa intervista è dedicata a Jacques Kevers, come autore e come co-fondatore e presidente del gruppo fotografico Picto Benelux.

Jacques, perché sei interessato alle tecniche fotografiche alternative, e quale è stato il tuo percorso?

Quando la fotografia è stata travolta dallo "tsunami" digitale lavoravo tutto il giorno davanti a un computer e non volevo quindi continuare a farlo anche nel mio tempo libero. Dato che per me è la stampa finale su un supporto fisico a portare a compimento il percorso creativo, è stato naturale interessarmi alle tecniche alternative. Mi piace il lato manuale, ar-

tigianale, fisico, e la grande libertà che queste tecniche lasciano per interpretare la realtà.

Perché l'immagine diventi fotografia, è necessario infatti tradurre, reinventare la realtà, tradire lo scatto, tradire il negativo, sia esso analogico o digitale.

Ho iniziato con la camera oscura e dal 1985 al 1988 seguito dei corsi di fotografia alla "Ecole de photographie de la Ville de Bruxelles", diventata poi la "Ecole de photo Agnès Varda" e fu in questa scuola che venni a conoscenza della fotografia alternativa, nel 1988, grazie alla presentazione del bromolio fatta da Angelo Camilli, un fotografo italiano ma residente in Belgio.

Camilli aveva fondato anche l'Associazione Pittorialisti Europei, un'organizzazione internazionale no-profit che promuoveva il pittorialismo e i processi alternativi. Nello stesso anno partecipai a un corso sul bromolio da lui organizzato ed ho ancora il suo manuale di sette pagine. Gli sviluppi della mia professione non mi consentivano però di dedicare molto tempo ai lunghi processi fotografici e solo alla fine degli anni Novanta ebbi più tempo per la fotografia.

Mentre stavo cercando un telaietto per la stampa incontrai René Smets che ne stava facendo di bellissimi (e li fa anche adesso). René è un esperto di bromolio autodidatta e pratica quasi tutti i vecchi processi



Procédé color (Suryebank)

René Smets

© René Smets: senza titolo.

Processo Color

È un procedimento brevettato nel 1924 dal belga Joseph Sury. Il principio è quello di formare un'immagine di gomma bicromatata porosa e incolore, in grado di accettare una polvere colorata per sfregamento.

La carta necessaria per il processo è fortemente collata con gelatina, così da presentarsi perfettamente liscia al tatto.

Per la formazione dell'immagine viene aggiunto del blu oltremare alla solu-

zione di gomma e bicromato. Viene aggiunta anche della polvere di caolino o di pietra pomice che renderà l'immagine leggermente ruvida.

Dopo l'esposizione sotto un positivo e lo spoglio, l'immagine blu viene distrutta con un bagno acido e l'idrogeno solforato che si sviluppa dal blu oltremare contribuisce a renderla porosa.

Una volta asciutto, il foglio viene spolverato con del pigmento in polvere o sfregato con dei gessetti colorati fino al completamento dell'immagine.

Il processo Color è applicato da pochissimi fotografi e di conseguenza è difficile trovare queste immagini in internet. Intorno al 2000, il fotografo belga Philippe Berger produsse un libretto nel quale descriveva la tecnica, desunta dai brevetti di Sury. Da quanto risulta dai backup esistenti presso archive.org, nel 2004 la variante moderna del Processo Color usava la colla vinilica al posto della gomma arabica e la carta Astralux della Canson, quasi metallizzata, anziché la carta collata con gelatina.



© Jacques Kevers (stampa),
Luc Van Quickenborne
(negativo):
Stairways to Heaven
(stampa all'albumina).

fotografici. Mi conquistò. Mi parlava del gruppo Yahoo "The InterNETional Society of Bromoilists" fondato da Gene Laughter. Incontrai anche Roger Kockaerts, che stava organizzando mostre di fotografia alternativa nel suo "Atelier pH7" di Bruxelles. Alle discussioni online, Gene affiancava l'organizzazione di un meeting ogni due anni negli USA, con dimostrazioni, mostre e dibattiti. In uno di questi a New Orleans, nel 2000, incontrai Maija Mc Dougal e Denis Atherton del Bromoil Circle of Great Britain. Fummo d'accordo che sarebbe stato interessante organizzare degli incontri simili anche in Europa. Detto fatto, con Denis iniziammo a organizzare degli incontri biennali, alternan-

doci con gli "Hopperfest" di Laughter: era nato Eurobrom. Tenemmo gli incontri di Amsterdam (2004), di Leverkusen (2006), di Bruxelles (2008), dove organizzai anche una mostra con circa trenta partecipanti provenienti da una dozzina di Paesi, e di Parigi (2010).

Al ritorno da questo ultimo incontro, in macchina insieme a René Smets, ci trovammo d'accordo che era un peccato che questi incontri si tenessero solo ogni due anni e che fossero limitati a una sola tecnica, il bromolio. Perché quindi non organizzare incontri più frequenti, magari ogni due mesi e limitati ai Paesi del Benelux (Belgio, Olanda e Lussemburgo), aperti però a tutte le antiche tecniche?

A questo punto non posso fare a meno di chiederti di approfondire la storia di Picto Benelux. Il panorama che hai delineato è molto interessante, puoi illustrarci brevemente il retroterra dal quale poi è nata la tua associazione?

Sia l'Associazione Pittorialisti Europei, sia Luce Picta non esistono più. Entrambe erano associazioni no-profit. La prima, creata da Angelo Camilli, si dissolse alla sua morte avvenuta negli anni Novanta. Non avendo partecipato direttamente a questo gruppo, non posso aggiungere di più.

Per quanto riguarda Luce Picta, essa fu creata da quattro amici: Luc Van Quicken-



© Geoff Chaplin: Nagakawa-san's barn, Nae, Hokkaido (temperaprint).

Temperaprint

È un processo introdotto nel 1992 da Peter Fredrick. Lo scopo principale era di poter usare i colori acrilici per produrre stampe dai colori vigorosi con un procedimento simile alla gomma bicromatata. Come colloide viene usato l'uovo intero,

che viene sbattuto, filtrato e addizionato di bicromato e colore acrilico. Questa miscela viene stesa su un foglio di carta sintetica (per esempio Yupo, Synteape, Kimura) ed esposta sotto un negativo. Lo spoglio, a differenza della gomma bicromatata, deve essere leggermente forzato con un rullo o con spruzzi d'acqua.

La carta sintetica si presta a numerose nuove stese di sensibilizzante senza alterare le sue dimensioni durante i trattamenti, e quindi rende più facile la messa a registro dei negativi.

<http://www.alternativephotography.com/the-fundamentals-of-temperaprint/>

borne, René Smets, Jan Strijbos e W. Van Cauwenbergh; organizzavano dimostrazioni e corsi, soprattutto nelle Fiandre e nell'area di Bruxelles.

A un certo punto Luc scoprì di avere un tumore; i dottori ne attribuirono la causa al suo uso di prodotti tossici, soprattutto bicromato. Luc guarì, ma decise di non aver più a che fare con prodotti tossici. Ora dirige un'altra organizzazione, Inktopus, che si focalizza sulla serigrafia (su carta e tessuti), sulla stampa calcografica (acquaforte, incisione ...), la stampa in ri-

lievo (linoleum e xilografia) e tipografica (caratteri al piombo, cliché ai fotopolimeri) senza l'impiego di prodotti tossici. Organizza anche regolarmente corsi ed eventi.

Ed arriviamo ai nostri giorni. La fotografia digitale si è tanto sviluppata che oggi i giovani non conoscono quasi più niente di quella analogica, e per quanto riguarda i processi storici solo pochi sono capaci di nominarne due o tre; meno ancora sono quelli in grado di descriverli. Come risultato, chi vuole praticare queste tecni-

che si sente isolato, poco capito, lasciato a se stesso.

Inizialmente, nel 2010, l'obiettivo era di mettere assieme una dozzina di fotografi interessati.

Si unì subito a noi Roger Kockaerts; era un pioniere riconosciuto nel campo della conservazione dei documenti fotografici, ma anche fortemente appassionato ai processi fotografici storici, specialmente della stampa al platino / palladio. In pochi mesi formammo un gruppo circa venti persone interessate; ora siamo circa 45



© Roger Kockaerts: senza titolo
(stampa al platino/palladio).

soci, alcuni sono artisti con esperienza e un buon bagaglio tecnico, altri sono dei semplici appassionati. Un po' alla volta è nata una vera comunità e ora molti soci comunicano tra loro e si incontrano anche al di fuori delle riunioni programmate per lavorare insieme, risolvere un problema, o anche solo per parlarsi.

I "Picto-Meetings" sono i momenti in cui nostre attività trovano un'espressione pubblica: si tengono 6-7 volte all'anno di sabato pomeriggio a Rixensart, a circa 20 km da Bruxelles, in una scuola che ci permette di ospitare fino a cinquanta persone. Questi eventi mettono insieme le persone che sono interessate nella fotografia come mezzo di espressione arti-

stica e che sono interessate alle antiche tecniche fotografiche, i loro linguaggi, ai loro codici. Le attività comprendono lezioni teoriche, dimostrazioni pratiche e soprattutto l'analisi e la discussione di stampe originali portate e presentate dai partecipanti.

Vogliamo che il pubblico non dimentichi queste tecniche e ne mantenga almeno una conoscenza di base, solo così è possibile apprezzare appieno il ricco patrimonio artistico lasciatoci dai fotografi del secolo scorso.

In breve: il nostro scopo è trasmettere la conoscenza e sviluppare una sensibilità artistica.

Come vedi, dal tuo punto di osservazione e come presidente di Picto Benelux, l'evoluzione delle tecniche alternative negli ultimi venti - trent'anni, nel Benelux in particolare?

Non penso che ci sia una vera evoluzione nel Benelux. Qui, come in quasi ogni altro Paese, siamo invasi da una "fotografia" fatta in fretta, consumata in fretta, e dimenticata altrettanto in fretta. I veri fotografi (digitali, analogici, alternativi) hanno difficoltà a guadagnarsi un posto al sole e penso che questa evoluzione sia irreversibile.

Per vent'anni ho accompagnato René Smets in numerose presentazioni e dimo-



© Maarten Kosterman: senza titolo (ambrotipia).

strazioni in tutto il Paese e in quelli confinanti; vi era sempre molta gente "interessata", ma quando facevamo presente che la regola più importante, al di là dei dettagli tecnici, era quella delle tre P (Pratica, Pazienza, Perseveranza), spesso l'entusiasmo dei nostri interlocutori si raffreddava. Abbiamo il vantaggio che il nostro Paese è molto piccolo ed essendo le distanze molto brevi è facile organizzare regolari riunioni "fisiche" in cui far capire che dai membri dell'associazione ci aspettiamo più di una presenza passiva: li spingiamo a partecipare attivamente, a mostrare non solo i possibili successi, ma soprat-

tutto i loro fallimenti in modo da cercare insieme le soluzioni.

Questa politica funziona! I semplici curiosi scompaiono rapidamente, mentre gli altri, inizialmente intimiditi dalla presenza di membri molto esperti, prendono coraggio. I nostri incontri guadagnano intensità, diversità e ricchezza.

Ci sono voluti dieci anni per arrivare a quello che l'associazione è oggi, ma ne è valsa la pena. Alcuni dei nostri membri percorrono 150-200 km per partecipare alle nostre riunioni di tre-quattro ore la domenica pomeriggio. Li ammiro e li ringrazio.

Quali sono i progetti per il futuro?

Prima di tutto, spero che i nostri incontri, interrotti dalla pandemia COVID-19, possano riprendere al più presto; desidero dare seguito agli sforzi degli ultimi dieci anni per rendere l'associazione sempre più una "vera famiglia" in cui si rispettino le personalità, ma dove nascano anche solidarietà e impegno su progetti comuni.

Per quanto riguarda la tecnica, i grandi negativi digitali aprono orizzonti quasi illimitati e alcuni potrebbero farsi ossessionare dalla ricerca della perfezione tec-



© Jacques Kevers: *O Time, suspend your flight* (solargrafia stenopeica, esposta per 6 mesi su carta da stampa B/N).

Solargrafia

Questa tecnica ebbe inizio nel 2000 dall'idea di alcuni fotografi polacchi, con l'intento di catturare la traiettoria del sole all'interno di un panorama. Nacque così il progetto Solaris, in cui si invitavano fotografi di tutto il mondo ad impiegare questo metodo e a pubblicare i risultati; in

poco tempo questo modo di fotografare si diffuse soprattutto tra gli amanti della fotografia stenopeica.

Per eseguire una solargrafia, una camera stenopeica viene caricata con un foglio di carta da stampa bianconero e tenuto nella stessa posizione per un tempo molto lungo, tipicamente tra un solstizio e un altro. Si usano, tipicamente, barattoli

di metallo o anche contenitori di rullini fotografici tenuti in posizione con nastro adesivo e prelevati alla fine dell'esposizione.

La carta si annerisce senza bisogno dello sviluppo e appariranno evidenti le traiettorie del sole sull'orizzonte, così come il paesaggio inquadrato.

<https://web.archive.org/web/20081109065510/http://www.free.art.pl:80/solaris/solaris/Solaris.html>
<http://www.solargraphy.com>

nica, dimenticando che la cosa principale sono i contenuti: il negativo non è un serbatoio di informazioni da riprodurre perfettamente, ma una materia prima al servizio della creatività per tradurre un'idea. Vorrei che la seguente citazione di William Morris, tratta da "The Arts and Crafts of To-Day" fosse ben presente nella mente dei membri dell'associazione: "... Noi artisti di oggi non amiamo la semplice condivisione di questo apprendistato: la parte migliore della no-

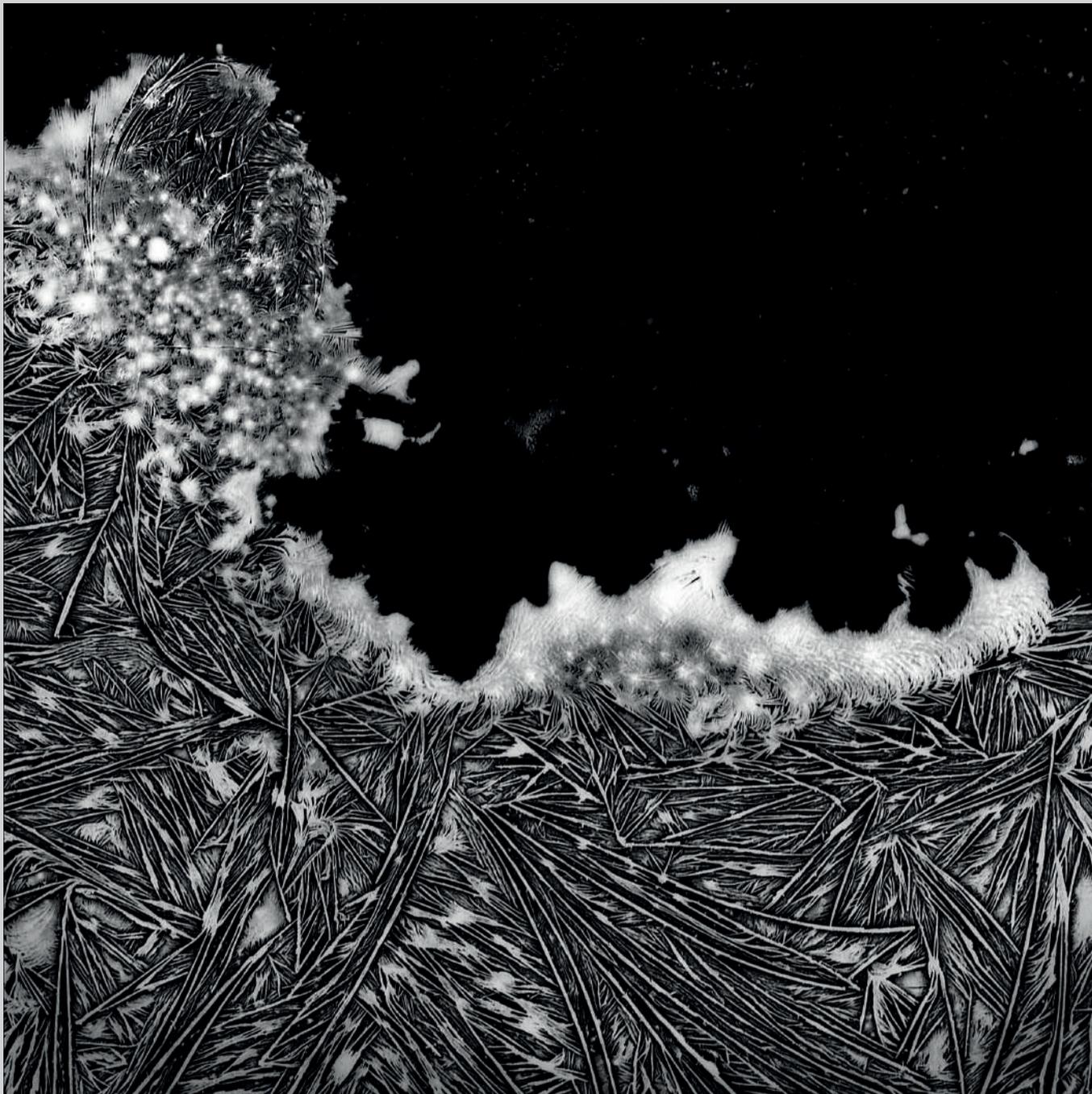
stra vita deve essere dedicata ad acquisire uno "stile" che deve diventare naturale, e troppo spesso non ci riusciamo; o, ancora più spesso, pur avendo acquisito questo "stile", nel senso di metodo di espressione, ci innamoriamo tanto dei mezzi che dimentichiamo il fine, per poi scoprire di non avere nulla da esprimere se non l'autocompiacimento di possedere uno strumento molto imperfetto ...".

Infine, vorrei poter instaurare contatti più

stretti con i gruppi simili a Picto Benelux in altri Paesi e cooperare con loro su progetti comuni.

Spero infine che l'impegno organizzativo mi lasci un po' più di tempo per seguire i miei progetti fotografici: creare immagini con la fotocamera più rudimentale che ci sia (a foto stenopeica) e stampare le mie immagini con una delle tecniche più antiche: la stampa su carta salata.

Alberto Novo



© Jacques Kevers: *Tribute to Hokusai* (macrofoto di cristalli, stampa all'argento)

Cristallizzazione

Il fotografo Francese Jeanne-Pierre Sudre mise a punto, a cavallo degli anni Cinquanta-Sessanta, una serie di tecniche per ottenere immagini dall'aspetto astratto, talvolta anche vagamente simili a paesaggi. Tra queste, oltre al mordanzage, stampe di cristalli fatti crescere su un vetrino e poi inseriti nell'ingranditore al

posto del negativo.

È opportuno iniziare stendendo una soluzione satura della sostanza prescelta su un vetrino da microscopio. La cristallizzazione può essere casuale, o indotta da germi di cristallizzazione introdotti deliberatamente anche sfregando localmente il vetrino. I sali inorganici tendono a formare cristalli molto regolari, mentre le sostanze organiche producono immagini

più complesse e ramificate. Inoltre, si può usare la luce polarizzata per evidenziare meglio le strutture così ottenute.

Questa tecnica non ha un nome preciso e appartiene alla grande famiglia delle chimigrafie.

Vedi *Progresso Fotografico* novembre 1978, ristampato in *Progresso Fotografico* serie Oro # 4, *Le antiche tecniche*.

ROSARIO PATANÈ: LA PASSIONE PER LA "VERA" STREET PHOTOGRAPHY

cameraoscurafoto@gmail.com



Con la sua grande passione per la fotografia analogica, Rosario Patanè si è "inventato" una professione: il ritratto "di strada" con una fotocamera di grande formato. Alle spalle ha una grande preparazione tecnica e una curiosità che lo spinge a sperimentare tecniche sempre nuove; ne è la conferma il suo libro "Fotografare in positivo" in cui spiega come usare la carta autopositiva al posto della lastra. E' proprio questa soluzione tecnica che fa dei suoi ritratti delle opere assolutamente uniche.

Guardando le tue immagini si nota sia creatività che rigore tecnico. E' un approccio particolare.

Devo essere sincero, lavorare in strada, con la pressione della gente e i molti

occhi puntati addosso, disorienta un po', soprattutto all'inizio, ma cerco di isolarmi concentrandomi sul ritratto che dovrò eseguire e di dare il massimo ad ogni scatto; ovviamente non tutte le ciambelle riescono col buco.

Scattare in copia unica, senza ausilio del negativo e direttamente sul supporto finale, richiede parecchie competenze, mente fresca, tanto studio, pratica e soprattutto "sangue freddo". Non vi sono alternative: riuscita o fallimento, una via di mezzo non esiste. Se la foto rispecchierà ciò che avevo visualizzato prima dello scatto allora sarà un successo, ma basta davvero poco perché tutto si trasformi in un fallimento. Basta mezzo diaframma in più o in meno. La creatività è dunque una naturale reazione al rapporto stimolante che si crea

tra me e il soggetto. Fortunatamente ho studiato psicologia e filosofia, un'esperienza che mi aiuta a capire l'essere umano, comprenderne la sua essenza.

La creatività è dunque una naturale reazione al rapporto stimolante che si crea tra me e il soggetto.

Ci parli della tua visione della fotografia?

La fotografia per me è arte. Certamente può essere impiegata per comunicare, emozionare, descrivere, stupire o raccontare una storia, io la uso prevalentemente per soddisfare il mio bisogno di creatività. Anche quando mi viene commissionato un lavoro, se non c'è spazio per l'arte in quello che dovrò fare, preferisco rinunciare.





La fotografia è uno strumento estremamente complesso che può trasmettere messaggi sottili ma molto forti, tanto da riuscire anche a cambiare il mondo: la fotografia può farci cambiare idee e modi di vivere e sono convinto che, soprattutto oggi, fare il fotografo significhi caricarsi di una enorme responsabilità. Perché il fotografo contribuisce ai cambiamenti della società. La fotografia educa e accresce non soltanto le nostre emozioni, ma anche la nostra cultura.

Passione per l'arte, la musica, il lavoro del legno: come si fonde tutto ciò nella tua fotografia?

Ho iniziato a sei anni con l'arte del movimento del corpo, le arti marziali. A tredici anni ho cominciato a studiare chitarra elettrica; a 23 ho iniziato a lavorare come ebanista, intarsio, scultura, verniciatura, creazione di mobili d'arte. Non potevo che riunire tutto questo in una sola cosa: la fotografia analogica.

Date le mie naturali inclinazioni cerco disperatamente di fare arte (non sempre ci riesco) per appagare principalmente un mio bisogno, che è quello di creare con le

mani, con la testa e, non per ultimo, con il cuore. Ho bisogno di provare emozioni, sono queste che continuano a tenermi vivo come artista e come essere umano. La fotografia analogica mi ha permesso di trovare il giusto equilibrio, il giusto sfogo alla mia personalità, alla mia creatività offrendomi, attraverso la materia e la luce, la possibilità di unire tutto ciò che fa parte della mia vita. Ed è soprattutto il Grande Formato a offrirmi un connubio completo, permettendomi di unire queste mie "molte facce".

Quali sono gli autori che hanno ispirato la tua fotografia, quali libri?

Certamente Hippolyte Bayard, soprattutto nei miei ultimi anni di studi e di ricerca in ambito fotografico; sono riuscito addirittura a risalire al suo esatto procedimento fotografico (di stampa positiva diretta) dopo numerosi esperimenti e un lavoro di documentazione sulle lettere che lui stesso inviò all'Accademia delle Scienze di Parigi. Sono comunque molti i fotografi che ho sempre apprezzato e ammirato e fra tutti sicuramente Henry Fox Talbot, Ansel Adams, Edward Weston, Alfred

Stieglitz; ultimamente continue fonti d'ispirazione sono anche Gary Rogers, David Hamilton, Antonio e Felice Beato (fratelli), Josep M. Casals Ariet.

In ogni caso mi piace ripartire dall'antico per creare opere nuove e personali: dai pionieri della fotografia, Nièpce, Daguerre, Talbot, ai grandi ritrattisti del passato come Hoppe Emil Otto, Humberto Rivas, ma soprattutto il grandissimo Nadar. Nadar su tutti, insieme a Bayard e Fox Talbot. In ogni caso le mie foto nascono dal rapporto con il soggetto: è lui la mia fonte di ispirazione.

Ho molti libri di fotografia, sia manuali tecnici classici come la serie di Adams, ma anche più vecchi come le collane di Cesco Ciapanna Editore, Enciclopedia varie della Kodak, trattati di fotografia in bianconero e a colori... riempio tranquillamente una parete!

Mi piace leggere, mi piace vedere anche le foto di altri autori e sempre cerco l'originalità. Ecco, il lavoro degli altri autori mi serve soprattutto per sapere ciò che è già stato fatto, inventato e sperimentato, e capire cosa ancora deve essere fatto: proprio lì si concentra la mia sperimentazione.



Come è nato l'interesse per la fotografia di strada?

E' nato dalla "semplice" necessità di guadagnarmi da vivere facendo ciò che più amo: il fotografo. E Barbara non è soltanto la mia compagna, ma parte fondamentale della mia vita artistica, mi aiuta in tutto, mi stimola e mi lascia libero al punto di poter esprimere tutto me stesso.

Ci siamo ovviamente conosciuti in strada. Le feci un ritratto a Catania e chiacchierammo un po', poi la incontrai nuovamente a Palermo. Era destino dopo innumerevoli delusioni. La mia famiglia mi ha sempre supportato e aiutato nella carriera. Mio padre morì proprio il giorno in cui diedi gli esami regionali per divenire fotografo professionista; mia madre crede fortemente nelle mie capacità.

Il mio avvicinamento alla strada è stato una meravigliosa esigenza; sì, perché è proprio quando ti manca qualcosa, quando sei in difficoltà che esce fuori un'idea geniale. Alla fine del 2014 mi resi conto che non avrei più potuto continuare ad avere uno studio fisso perché non avevo abbastanza clienti e fu allora che iniziai a scendere in strada per vendere le mie

fotografie di paesaggio: è stata questa la chiave di tutto, ho visto che iniziavo a guadagnare qualcosa vendendo moltissime foto, a prezzi davvero bassi, ma le vendevo! La gente apprezzava e le comprava volentieri.

A quel punto ho pensato di valorizzare la mia grande passione per il Grande Formato e la fotografia analogica in strada; non ho voluto rifarmi agli antichi fotografi ambulanti e infatti opero in maniera diversa. Ho iniziato con uno zainetto per i chimici e la carta, una camera oscura portatile che si chiude come una valigia (la mia attuale) e una fotocamera "Paris Opera" da 9x12cm del 1910 montata su treppiede e poggiata in spalla.

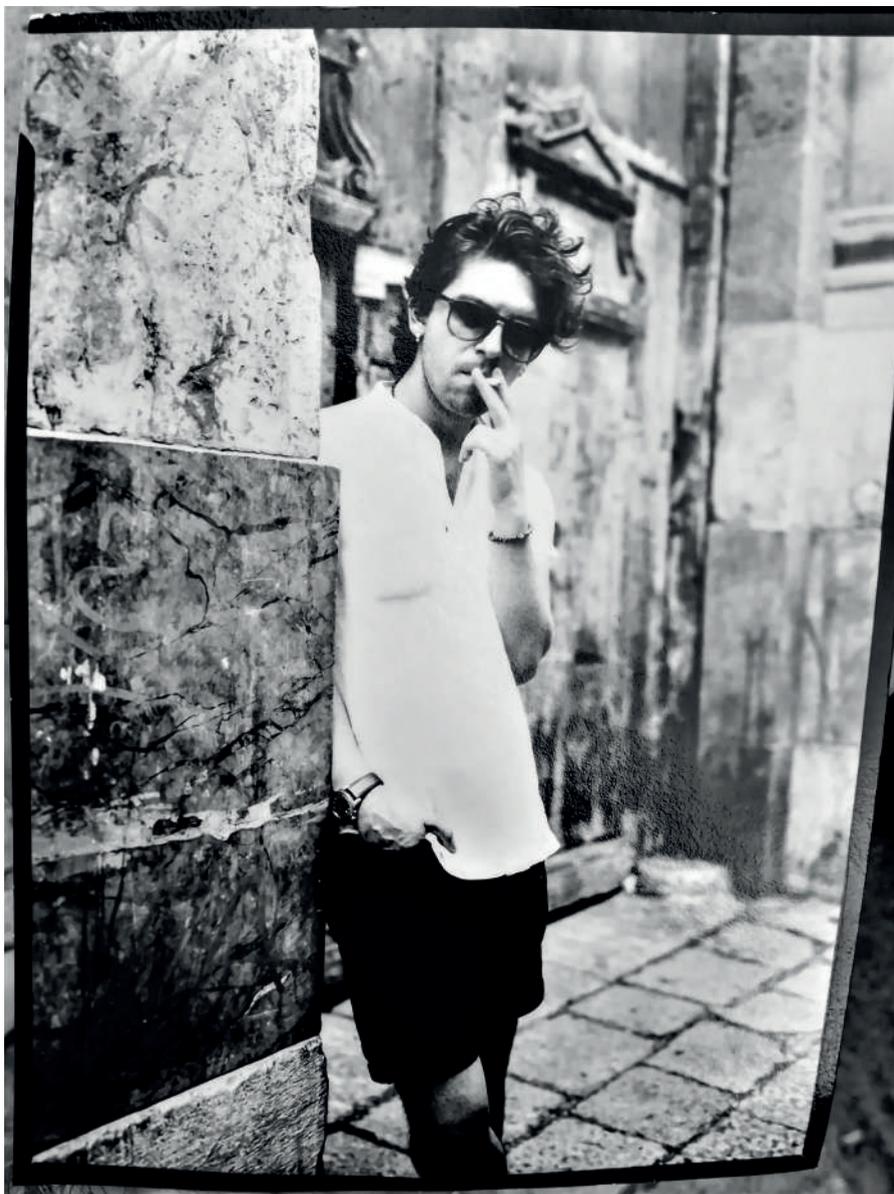
Vi assicuro che occorre molto coraggio per cercare di richiamare l'attenzione della gente; le persone però non capivano e spesso ero io a propormi... poi le cose hanno iniziato a girare per il verso giusto. Ho trovato la chiave per far funzionare questa professione. L'unico ostacolo è sempre stata la burocrazia per avere i permessi, per l'occupazione del suolo pubblico. La gente invece mi apprezza davvero tanto. In alcuni comuni siciliani

come Taormina o Castelmola hanno sempre respinto le mie richieste, altri mi hanno accolto bene e alcuni addirittura non mi chiedono nemmeno i soldi per il suolo pubblico.

Palermo mi ha dato tanto, ma sono stato anche in altre parti d'Italia, il Veneto, e all'estero come in Ungheria, sempre con l'aiuto della mia fedele compagna di vita Barbara Busa. Insieme a lei ho programmato per il 2021 alcune tappe nel nord Italia e un giro per l'Europa, in Ungheria, in Svizzera, Austria, Germania, Slovacchia, Francia ed Inghilterra.

In questo genere di fotografia occorre una grande empatia con il soggetto; occorre suscitare il suo interesse, convincerlo, superare le sue resistenze emotive.

E' proprio così, occorre saperci fare con la gente. Occorre anzitutto la spontaneità e la sincerità (la freddezza non aiuta) che fanno parte del mio DNA di buon siciliano, ma mettere a proprio agio una persona, soprattutto davanti a molta gente, è davvero difficile. Bisogna quasi ipnotizzare le persone ... l'interesse per



ciò che faccio vien da sé, il cliente si ferma da solo, non chiedo nulla a nessuno, non mi piace disturbare o infastidire la gente con delle proposte, ma non appena qualcuno si ferma a osservare le mie foto e la macchina fotografica mi avvicino con discrezione per spiegare di cosa si tratta. Racconto anzitutto di me, della mia fotografia, della particolare tecnica che uso e, per incoraggiare la persona a parlare, mostro interesse nei suoi riguardi; cerco anche di capire di lei quante più cose possibili in un tempo brevissimo. E' importante mettere il soggetto a proprio agio, rassicurarlo e capire cosa esattamente si aspetta da te come artista. Parlando, la persona si rilassa un po' ma la tensione risale al momento della posa; lì bisogna essere bravi, veri e propri psicologi. E soprattutto mostrare determinazione, sicurezza e sangue freddo.

Hai degli aneddoti che ci puoi raccontare?

Potrei scrivere un'enciclopedia: "Gli aneddoti del fotografo ambulante"!

Una volta una signora si avvicina alla mia fotocamera Kodak 2D del 1925, mi guarda, sorride e mi dice: "vediamo che fotocamera digitale hai messo dentro!"

Io le sorrido e, prendendo in mano il cavo dello scatto flessibile, le rispondo: "vede signora, questo è il cavetto USB che inserisco nella stampante, che si trova dentro questa grande scatola (la mia camera oscura): in questo modo posso stampare la foto, non sono un genio?"

La signora sorride e mi dice leggermente sfottente: "eh, lo sapevo! Immaginati se era vera e funzionante!" Si gira e fa per andar via. La richiamo e le dico: "signora venga, le faccio vedere l'ultimo modello di reflex digitale che c'è dentro!"

La signora si avvicina ed io apro il dorso della fotocamera per mostrarle ... che è vuota. La sua espressione cambia immediatamente, e le dico: vede signora, adesso le mostro la mia stampante Canon di ultimissima generazione! Apro la cerniera della camera oscura e le mostro ... le vasschette e i chimici. Ovviamente la signora rimane a bocca aperta e la sua fronte si aggrotta.

Questo aneddoto fa capire come, benché io cerchi di spiegare il mio lavoro con dei cartelli, in strada la maggior parte della gente mi ignori perché non sa, non può immaginare che io le fotografie le faccio veramente sul posto; e non vuole nemmeno avvicinarsi. Quando però mi vedono eseguire un ritratto, ecco che magicamente il mondo si ferma a osservarmi stupito.



Inquadratura e messa a fuoco del soggetto.



Inserimento dello "chassis".



Controllo del contrasto della foto prima della ripresa.



La fotografia pronta nella vaschetta del fissaggio.



Lavoro di strada in Ungheria.



Rosario Patanè e la sua compagna e assistente Barbara Busa.

I tuoi scatti "di strada" non hanno il negativo, sono dei veri pezzi unici che cedi ai tuoi soggetti. E' una scelta davvero drastica, per un fotografo rinunciare a una propria immagine è doloroso. Tu stesso scatti delle immagini con lo smartphone per tenere traccia di quei momenti.

La mia è una scelta artistica consapevole e che comporta sacrificio per dare il massimo valore alle opere; lavorando in copia unica si è forse più vicini alla pittura che alla moderna fotografia ma, quando nac-

que, la fotografia era in copia unica.

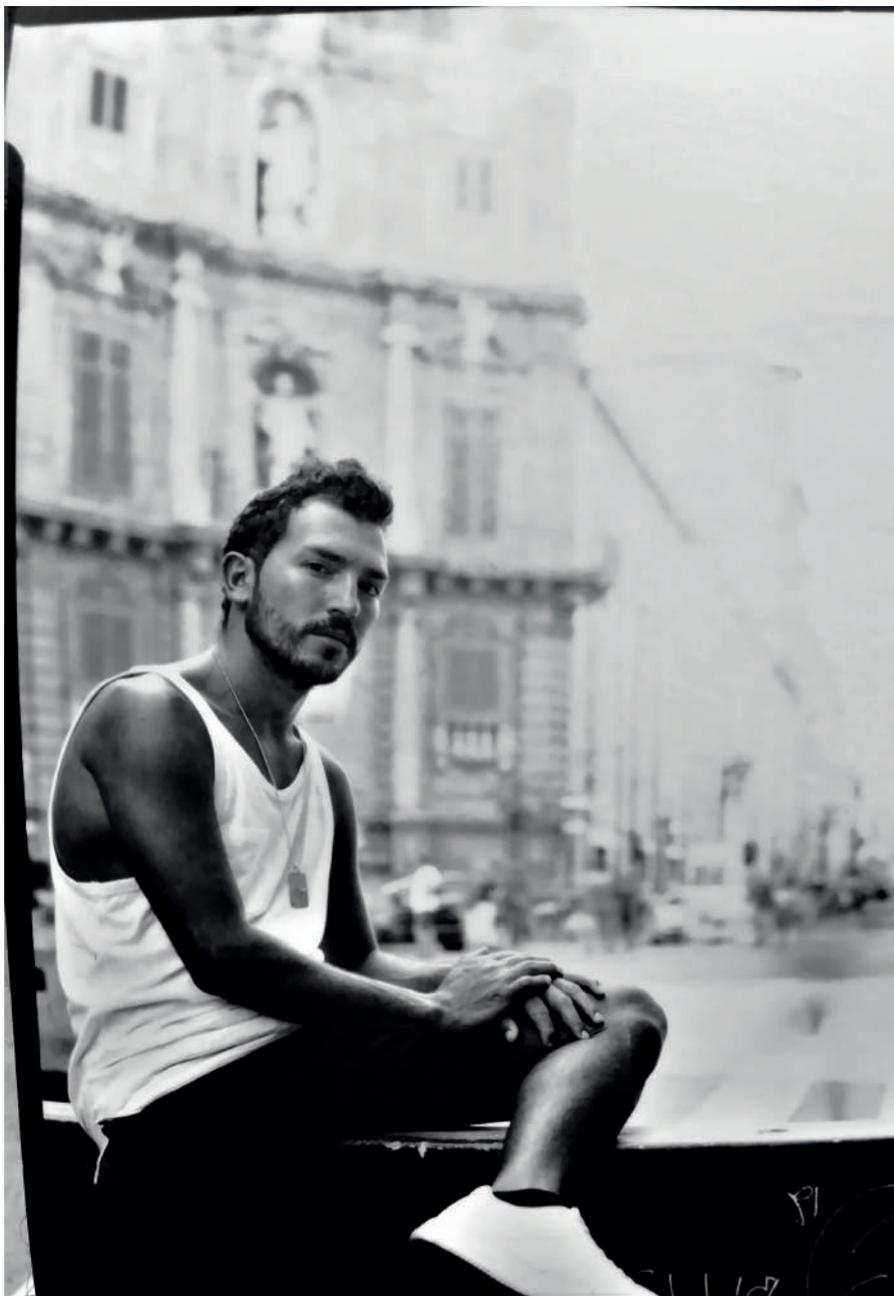
Si tratta di una scelta filosofica: un momento, un ricordo, un'opera sola. Voglio dare qualcosa che valga molto e per questo sono disponibile a sacrificare qualcosa.

Nel prossimo futuro ho deciso che lavorerò con supporti ed emulsioni preparati esclusivamente da me, arrivando così a un'opera personalizzata all'estremo, impossibile da imitare. E questo sia nel bianco e nero che nel colore.

Immagino che il mondo analogico sia parte integrante della tua fotografia: cosa ti dà di più rispetto alla fotografia digitale?

Lavoro solo in analogico, anche se in passato ho usato anche il digitale; anzi, proprio col digitale sono entrato nel mondo della fotografia professionale. Con le fotocamere digitali gioco tuttora, ma non spesso, una o due volte l'anno.

La fotografia analogica mi permette di distinguermi, di creare opere estremamente personali: avendo a che fare con la luce



e la materia, posso sceglierle entrambe, posso manipolare, creare.

Il digitale è indubbiamente semplice, ma anche per questo molto poco eccitante, e le stampe sono davvero orrende: morte, prive di vita, di pathos.

La fotografia analogica è invece una sfida continua, scatto dopo scatto, e non consente mai di raggiungere la completa padronanza. E' una sfida continua contro se stessi per cercare di dominare una materia sempre diversa, mutevole.

La fotografia analogica è anche il mezzo più tecnologico che esista! Non vi sono limiti dettati da dispositivi elettronici, batterie, software e l'unico limite è la fantasia, la creatività necessaria per fare qualcosa di nuovo. Non solo. La fotogra-

fia analogica mi fa crescere attimo dopo attimo, esperienza dopo esperienza.

La tecnica digitale permette di correggere e rimediare troppo facilmente e manca di ciò che è più importante in fotografia: la conoscenza di nozioni di chimica e fisica, nonché la manualità, l'artigianalità. Il digitale si presta per comunicare rapidamente, ma il più delle volte non permette di "fare arte"; ci sono autori digitali che apprezzo e che si distinguono dalla massa, ma la gran parte dei fotografi digitali sono soltanto degli "schiaaccia-bottoni".

Non possiamo dire che chi conosce un programma per fare musica sul PC sia un "musicista" finché non saprà suonare uno strumento con le sue mani; non possiamo definire "pittore" chi disegna

con Photoshop senza aver mai tenuto in mano una tavolozza; non possiamo definire soldato uno che gioca alla guerra con i videogame senza aver mai tenuto in mano una vera arma... lo stesso vale per la fotografia.

Oltre alla fotografia di strada hai interesse per il paesaggio e la natura in genere; hai dei progetti che stai portando avanti?

Faccio prevalentemente libri di fotografie, anch'essi solitamente a tiratura limitata o a volte anche a copia singola, ma vendo anche attraverso gallerie d'arte e soprattutto in strada; ovviamente sempre a copia unica o al massimo in tre soli esemplari.

Il progetto più impegnativo è comunque dedicato alla mia terra; c'è moltissimo, troppo, da fotografare qui in Sicilia. Vorrei fotografare tutto e tutti, ma questo naturalmente non è possibile e al momento mi sto dedicando all'Etna, il vulcano alle cui pendici vivo, ma ho un progetto in sospenso da molto tempo e a cui tengo davvero tanto: i monti Peloritani.

Hai scritto un libro sui procedimenti fotografici; come è nato? E' una sperimentazione che continua?

E' un manuale tecnico in tre lingue dal titolo "Fotografare in positivo", disponibile online e anche su FotografiaStore; è nato per rispondere alle numerose richieste di molti fotografi che mi seguono e in cui spiego come controllo il contrasto in maniera semplice, veloce e pratico.

Quando ho iniziato a fare ritratti per strada ho dovuto affrontare un grande problema: il controllo del contrasto della carta positiva diretta che, per come è fornita dalla fabbrica, non permette di fare buone foto con le fotocamere di grande formato in quanto è progettata per le fotocamere pinhole e quindi per i tempi d'esposizione lunghissimi.

Tra le chicche del libro vi sono la fotografia positiva diretta a colori e i processi di inversione delle carte. Devo dire che ha riscosso parecchio successo e comunque è in continua evoluzione. Vorrei lavorare anche a un altro libro in cui esplorare delle rivisitazioni, delle miglioni, e soprattutto descrivere altre tecniche che sto mettendo a punto, come la preparazione delle emulsioni positive dirette e la creazione di emulsioni colorate, senza dimenticare le sperimentazioni su materiali che normalmente non vengono usati in fotografia ma nella stampa dei circuiti elettronici.

Paolo Namias

SPECIALE NIKON

Nel mercato dell'usato Nikon è un marchio importante; abbiamo intervistato **Alessandro Mariconti** di **Photo40** chiedendogli i prezzi di una serie di prodotti di riferimento.

I prezzi si intendono per macchine in condizioni di uso normale.

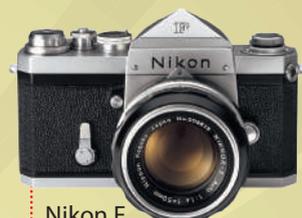
Da notare come nelle serie delle F e F2 le versioni nere costano leggermente di più; erano già più care all'epoca da nuove, e la differenza è rimasta.



Nikon F, con FTn Photomic e motore F36



Nikon F Prisma è la più classica delle Nikon



Nikon F



Nikon F2



Nikon F3



Nikon F4



Nikon F5



Nikon F6



Nikon motore MD-1



Nikon motore F250

- > A = Condizioni pari al nuovo
- > AB = Molto bello senza segni d'uso

- > B+ = In buone condizioni, con minimi segni d'uso
- > B = Usato con segno d'uso

Nikon F Prisma cromata	€ 250,00-350,00
Nikon F Prisma Nera.....	€ 350,00-550,00
Nikon F FTn Cromata	€ 250,00-350,00
Nikon F FTn Nera.....	€ 350,00-450,00
Nikon F2 (DP1).....	€ 250,00-350,00
Nikon F2 (DP1) Nera.....	€ 300,00-400,00
Nikon F2 AS cromata	€ 300,00-350,00
Nikon F2 AS Nera.....	€ 350,00-400,00
Nikon F2 Titan	€ 2500,00-3000,00
Nikon F3.....	€ 200,00-250,00
Nikon F3HP.....	€ 350,00-500,00
Nikon F3 HP Titan.....	€ 600,00-1000,00
Nikon F3 HP Press.....	€ 800,00-1500,00

Nikon F4.....	€ 150,00-200,00
Nikon F4S.....	€ 250,00-300,00
Nikon F4E.....	€ 300,00-400,00
Nikon F5.....	€ 300,00-500,00
Nikon Titan	€ 500,00-800,00
Nikon F6.....	€ 800,00-1200,00

Motori

Nikon F-36 (Dorso Motore per Nikon F).....	€ 250,00-450,00
Nikon F-250	
(Dorso Motore per Nikon F 250 pose).....	€ 400,00-800,00
Nikon MD-1 (Motore per Nikon F2).....	€ 150,00-200,00
Nikon MD-2 (Motore per Nikon F2).....	€ 200,00-250,00
Nikon MD-4 (Motore per Nikon F3/F3HP).....	€ 150,00-250,00

FOTOGRAFI ITINERANTI, VIAGGIANTI ED ERRANTI



Nicolas Boria



Fotografo ambulante in azione



Fotografo ambulante in bicicletta

Fino dall'inizio della sua storia, la fotografia è stata praticata dai fotografi così detti "itineranti", cioè privi di uno studio fisso e non legati ad una città o ad una località particolare.

In Italia sono passati molti fotografi itineranti francesi, arrivati in Piemonte e poi scesi in Toscana, Lazio e Campania, e qua-

si altrettanti austriaci, arrivati in Veneto e in Lombardia. Affittavano una stanza in una città, per trattenersi qualche giorno, eseguendo ritratti, vendendo attrezzature e impartendo lezioni, per poi trasferirsi in un'altra città vicina, e così via fino a coprire l'intera regione.

L'Ottocento

All'inizio erano dei dagherrotipisti, poi convertiti all'uso delle lastre al collodio. Pur percorrendo molta strada, e pur praticando la loro arte spesso anche all'aperto, i fotografi itineranti di metà Ottocento non incarnano ancora la figura del fotografo "di strada". Neppure i successivi



Fotografo di strada



Fotografo di strada (o Cassettista)



Fotografo ambulante



Fotografo ambulante



Barbara Ghedini a Brescia



Il minuterò Adolfo di Torrelavega



Jean Dieuzaide - Barcellona 1968



Roland Hugounenc - Marsiglia 1969

fotografi ambulanti, quelli che praticano la loro arte a margine delle fiere paesane, utilizzando tecniche come la "tinytipia" o la "ferrotipia" su metallo, per ottenere delle immagini uniche e non riproducibili, incarnano tale figura.

Il vero fotografo così detto "di strada", meglio individuato con il termine spagnolo "minutero", fa la sua comparsa verso la fine dell'Ottocento. Pur condividendo con gli altri ambulanti la mancanza dello studio e l'instabilità del luogo in cui svolgere la propria attività, si caratterizza per l'impiego della tecnica tradizionale che prevede il passaggio dal negativo al positivo, ma con una fondamentale variante. Dovendo consegnare la stampa finale in tempi molto rapidi, e anche per risparmiare sul costo della lastra di vetro, sempre piuttosto alto, il fotografo "di strada", o "minutero", utilizza un semplice strattagemma ed elimina drasticamente la lastra, che per essere usata per le stampe a contatto deve essere prima trattata e poi perfettamente asciugata.

La fotografia viene invece scattata direttamente su di un foglio di carta, che viene poi sviluppato e fissato, quasi sempre all'interno della stessa fotocamera. L'immagine negativa su carta, ancora umida, viene quindi fotografata per ottenere un positivo, a sua volta immediatamente sviluppato e fissato.

L'operazione viene ripetuta due o più volte, a seconda del numero delle copie desiderate. All'inizio del Novecento questa

semplice tecnica è molto diffusa e viene praticata nelle strade e nelle piazze delle città d'arte, come sui lungomare o sui lungolago delle località turistiche, ma anche nei mercati settimanali e nelle fiere di paese.

La doppia ripresa su carta non offre sempre la stessa precisione e nitidezza che si ottiene con la stampa a contatto dalle lastre di vetro, ma il procedimento è rapido, meno di cinque minuti, è poco costoso, e per questo incontra un grande successo. Questi fotografi si attrezzano con speciali fotocamere, di costruzione spesso artigianale, che incorporano nella parte posteriore una sorta di camera, equipaggiata con le due vaschette per lo sviluppo e il fissaggio, che permette di operare introducendo le mani nella fotocamera attraverso uno o due manicotti a tenuta di luce. Un semplice accessorio, montato sul frontale della fotocamera, serve per appoggiarvi il negativo di carta mantenendolo a una distanza prefissata, in modo da non perdere tempo per il controllo della messa a fuoco. Nel 1926 viene addirittura pubblicato a Barcellona da parte di Rafael Garriga Roca, il "Manuale del Minutero", con la descrizione dei procedimenti e degli accorgimenti necessari allo svolgimento di quella che viene considerata a tutti gli effetti una professione "parallela" a quella del fotografo di studio.

Quando non vogliono inserire il soggetto sullo sfondo della città o dei monumenti,

i fotografi "di strada", detti in Italia anche "cassettisti" dalla sagoma del loro strumento di lavoro, si attrezzano talvolta con dei fondali che vanno dal semplice lenzuolo bianco a delle scene, più o meno fantasiose, dipinte su cartoni.

Il periodo d'oro

Il periodo d'oro della fotografia "di strada" abbraccia tutta la prima metà del Novecento, quando i ritratti in studio richiedono ancora dei costi piuttosto elevati e dei tempi abbastanza lunghi per la consegna delle stampe, ma è una pratica che non si estingue mai del tutto, neppure dopo l'arrivo sui mercati delle fotocamere a sviluppo immediato tipo Polaroid e la tecnica non cambia neppure dopo la disponibilità delle carte fotografiche auto-positive in bianconero basate sulla tecnologia dia-direct. Ricordo di avere incontrato uno di questi "minuteros" nell'estate del 1979, mentre attraversavamo il Portogallo, e non abbiamo resistito, io e mia moglie, alla tentazione di farci fare il ritratto insieme.

I fotografi "di strada" operanti nelle diverse città europee, americane o asiatiche, erano figure tradizionali del paesaggio urbano, almeno nel periodo fra le due guerre e nell'immediato dopoguerra, e mentre eseguivano il loro lavoro venivano a loro volta fotografati da altri fotografi, ben più famosi. Per una fatale combinazione, i "minuteros" sono infatti diventati interessanti agli occhi di fotografi che



Jean-Philippe Charbonnier - Kuwait 1955



Jean-Philippe Charbonnier - Pechino 1955



Marc Riboud - Cina anni '60



Gianni Berengo-Gardin - Puglia 1967

nello stesso periodo praticavano un genere molto diverso di fotografia di strada, vale a dire la fotografia detta "umanista" o di documentazione "sociale" che ha per tema la vita quotidiana della gente comune. Ancora oggi, in piena fotografia digitale, la figura del fotografo "di strada" si riaffaccia da più parti, a ricordarci le origini storiche della fotografia. Accanto a Rosario Patanè, attivo a Palermo e che presentiamo in questo stesso fascicolo, si sono esibiti ad esempio a Brescia Barbara Ghidini, proveniente dalla Spagna, e a Torino Nicolas Boria, proveniente dalla Francia. In effetti i "minuteri" amano spostarsi spesso, e spesso annunciano la loro presenza in una nuova città, ma

solo per pochi giorni. Nel 2019 a Brescia si è celebrata la manifestazione "Fotografia Minuteri", con il raduno dei fotografi ritrattisti di strada arrivati da diverse località italiane e soprattutto straniere. Al di fuori dell'Italia i fotografi "minuteri" sono infatti molto più diffusi, soprattutto in America Latina, ma anche nell'Europa dell'Est e in Asia. La massima concentrazione si trova in Spagna, dove nel 2009 i "minuteri" erano sette e oggi sono una trentina. A Madrid quelli in attività sono attualmente almeno cinque, a partire da Pascual Miralles, ed a Granada il più noto è Alfonso Azauste, mentre il "minuteri" storico di Segovia è Angel Román, classe 1927, che ha esercitato la professione per

oltre settant'anni.

Proprio a Segovia, in occasione del decimo raduno dei "minuteri" si è tenuta una manifestazione pubblica, con quindici "minuteri" che hanno occupato simbolicamente con le loro attrezzature la piazza principale, per rivendicare la protezione di una attività ostacolata ingiustamente dalla mancanza di una regolamentazione chiara e dagli abusi delle forze dell'ordine. Forse quello dei "minuteri" è un fenomeno in espansione. Il libro "Box-Cameras Now" recentemente pubblicato in 500 copie, tutte esaurite, censisce oltre cinquanta "minuteri" sparsi nelle diverse parti del mondo.

Daniilo Cecchi

LA STORIA DI LEONILDA PRATO, FOTOGRAFA E GIROVAGA



Fra i fotografi ambulanti di strada, in Italia un caso emblematico è quello di Leonilda Prato, nata nel 1875 in una vallata montana fra Piemonte e Liguria da una tessitrice e da un calzolaio: inizialmente suonatrice girovaga, diventa poi fotografa. Poco più che ventenne, e contro il parere dei genitori, sposa Leopoldo, un cantastorie e suonatore di fisarmonica, bello ma povero. Percorre piazze e mercati di Piemonte, Lombardia e Svizzera accompagnando con la chitarra e con il canto il marito gravemente malato agli occhi. Nei suoi spostamenti incontra un fotografo austriaco che le insegna i rudimenti del mestiere e le cede la sua attrezzatura quasi per niente.

La nuova professione non cambia la vita della coppia, che all'attività musicale affianca quella fotografica, e non cambia neppure le loro abitudini.

I loro quattro figli, poco dopo ogni parto, vengono lasciati ai nonni perché se ne prendano cura, mentre la fotografa e il marito, ormai diventato cieco, continuano a muoversi fra paesi e villaggi seguendo il calendario dei mercati e delle feste paesane.

Alla fine dei loro spettacoli musicali allestiscono un'improvvisata sala di posa, all'aperto e con dei fondali arrangiati, e ritraggono uomini e donne, bambini e vecchi, coppie e piccoli gruppi familiari, offrendo agli abitanti delle vallate più sperdute la dignità di un ritratto fotografico alla pari dei rappresentanti della buona borghesia urbana che frequentano gli studi cittadini.

Dopo la morte del marito Leonilda continua a lavorare come fotografa girovaga, praticando altre attività temporanee e piccoli commerci.

Probabilmente ignora le mode imperanti all'epoca, come la "fotografia artistica" e il "pittorialismo fotografico", e resta fedele alla rappresentazione diretta della realtà, dei volti che non necessitano di accorgimenti o abbellimenti per esprimere la loro forza ed il loro carattere.

Negli ultimi anni del secondo conflitto mondiale la lotta partigiana attraversa le sue valli e lei si offre per la realizzazione delle fototessere per i documenti utilizzati dai combattenti e dai clandestini, fornendo il suo piccolo contributo alla lotta di liberazione. Nel dopoguerra, ormai anziana, torna al paese natale dove si spegne nel 1958.

La sua opera, composta da centinaia di lastre, non datate e non catalogate, viene riscoperta ed affidata all'Istituto Storico della Resistenza di Cuneo, che ne cura la ristampa e la diffusione.



VIRAGGIO DOPPIO: SEPIA E ORO



L'argento è un materiale abbastanza stabile di per sé ma col passare del tempo, come tutti gli altri metalli, subisce un processo di ossidazione che porta all'alterazione delle molecole d'argento e al conseguente aspetto estetico della fotografia.

Se abbiamo dunque la necessità di archiviare al meglio una stampa fotografica, o se vogliamo semplicemente conferirle un aspetto diverso del semplice bianconero tipico delle stampe argentiche, dovremo ricorrere al processo di viraggio. Esso infatti, mutando chimicamente la conformazione delle molecole d'argento in altri materiali più stabili, come nel nostro caso ad esempio il solfuro d'argento, diventa un materiale molto più stabile e paragonabile anche al platino. Il solfuro d'argento è uno dei materiali fotografici più stabili che si conoscano insieme all'oro, all'argento, al platino e al selenio.

Viraggio seppia e viraggio all'oro

Oggi tratteremo due viraggi molto semplici ma certamente tra i più efficaci e tradizionali: il viraggio seppia e il viraggio all'oro.

Il processo deve iniziare da una stampa perfettamente fissata, anche più del



*Stampe bianconero
in fase di lavaggio*



Per ottenere un effetto oro intenso effettuare anzitutto il bagno di viraggio seppia.



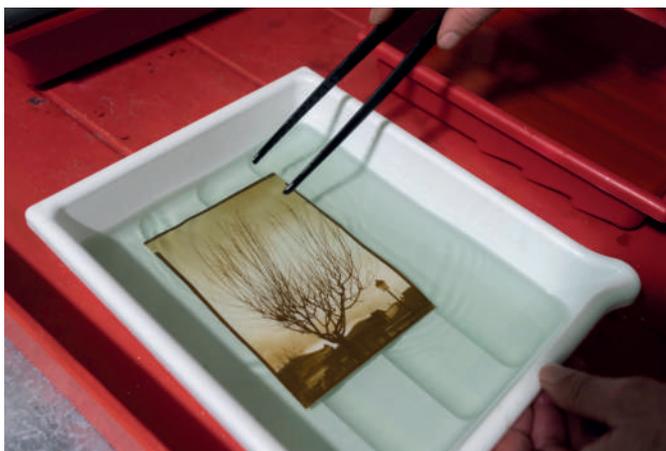
La stampa viene lavata accuratamente dopo il viraggio seppia.



La procedura di sbianca dell'argento.



Lavaggio accurato dopo il bagno di sbianca.



Viraggio a sulfurazione dell'argento.



Alcune stampe nel bagno di viraggio a sulfurazione.

normale, con soluzioni fresche di sodio tiosolfato e sodio solfito 200g e 20g rispettivamente (questa è la formula da me adottata per le carte in fibra di cotone e anche per le carte polite nate, ma dopo un bagno di arresto a base di metabisolfito di potassio).

Dopo aver quindi fissato la stampa con un fissaggio semplice, dovremo lavare le stampe accuratamente per circa 2-3 minuti in acqua corrente (non occorre tantissima acqua, ne basta poca ma costante) e

porre le stampe in un bagno di lavaggio con aggiunta di un eliminatore di iposolfito. La mia formula è: 10cc di ammoniaca in soluzione acquosa (quella venduta nei ferreamenti) e 15cc di perossido di idrogeno (acqua ossigenata) in 80 cc di acqua distillata da aggiungere in circa 2 litri di acqua normale per il bagno di lavaggio. Trascorsi 5 minuti agitando le stampe continuamente potremo passare alla preparazione dei bagni per il viraggio.

La preparazione dei bagni per il viraggio

lo mi affido tranquillamente ai prodotti Tetenal perché sono garanzia di qualità; il loro viraggio seppia consiste nell'originale formula a due bagni di cui il primo è una sbianca al ferricianuro / bromuro e il secondo una soluzione di viraggio al solfuro di sodio.

La miscelazione va fatta alle proporzioni di 1:5 e cioè, per fare un litro di soluzione, aggiungeremo 200ml di prodotto a 800 di acqua di rubinetto. Le soluzioni vanno



Prima del viraggio

preparate entrambe alla medesima maniera e ai medesimi quantitativi.

Agendo direttamente sull'argento metallico prodotto sulla stampa, dovremo considerare anzitutto che se partiamo da una stampa molto densa e ricca di argento, una stampa ben contrastata, avremo un risultato più "corposo", altrimenti (al contrario che con il viraggio al selenio ad esempio) se partiamo da una stampa "morbida" e poco densa di argento, avremo un risultato molto più leggero e delicato. E' bene quindi avere presente già in fase di stampa il risultato che vorremo ottenere e procedere di conseguenza stampando una foto più o meno contrastata, più o meno sovraesposta o sottoesposta.

Il bagno di sbianca

Preparate dunque le due soluzioni di sbianca e di viraggio procederemo appunto al primo bagno, quello di sbianca. Noteremo sin dai primi istanti che l'immagine si indebolirà notevolmente; tutto il processo di indebolimento durerà circa un minuto, un minuto e mezzo, ma in ogni caso ci accorgeremo che l'immagine argentea avrà perso completamente la sua densità. A quel punto la sciacqueremo bene in acqua pulita corrente e la immergeremo nel bagno di viraggio, il bagno di sulfurazione.

Il bagno di viraggio

Noterete che l'immagine di argento sol-

furo si formerà rapidamente. Il processo dura circa 2 minuti in tutto e si può ovviamente intensificare o diminuire, ma non sotto la soglia della formazione del solfuro. Potremo gestirlo dunque a piacimento. Più tempo daremo al viraggio, più forte sarà l'effetto.

Una volta conclusa questa operazione, procederemo a lavare nuovamente la stampa per circa 15 minuti. Il viraggio seppia sarà concluso.

Un secondo viraggio all'oro

Completare il lavoro con un viraggio all'oro significa fare in modo che si formi un sottilissimo strato d'oro sul solfuro d'argento, rendendo l'immagine ancora più



Dopo il viraggio

corposa e certamente ancor più stabile. Il viraggio all'oro della Tetenal è un capolavoro di chimica. Una volta aperto potrà essere conservato senza scadenza (differentemente dalla maggior parte di tutti gli altri preparati chimici) e usarlo fino al completo esaurimento.

Non occorre diluire la soluzione, il Gold Toner è già pronto per fare il suo magnifico lavoro. Dovremo dunque immergere le stampe perfettamente lavate in questa soluzione e aspettare l'intonazione voluta, un po' come per il viraggio al selenio. Se partiamo da una stampa già virata con il viraggio seppia avremo dei toni sul rosso, rosso-porpora incredibili e la stampa guadagnerà nuovamente contrasto.

Più lungo sarà il tempo di viraggio, più l'effetto si accentuerà. Inizialmente, per il primo minuto non noteremo evidenti cambiamenti, ma pazientando un po' potremo assistere a una vera e propria magia. Otterremo così delle stampe invulnerabili e pronte per essere archiviate per i prossimi secoli.

Potremo comunque effettuare anche il viraggio all'oro di una normale stampa argentica e anche in quel caso otterremo un'immagine estremamente stabi-



Prima del viraggio



Per ottenere un effetto oro intenso effettuare anzitutto il bagno di viraggio seppia.



La stampa viene lavata accuratamente dopo il viraggio seppia.



Quindi immergere le stampe nel bagno di viraggio oro.



Le stampe nel bagno di viraggio all'oro.



Dopo il primo viraggio



Viraggio all'oro

le nel tempo grazie al sottile velo d'oro che si formerà sull'immagine. Il risultato sarà ovviamente molto meno accentuato rispetto a una stampa virata al solfuro d'argento, ma comunque acquisterà una corposità e una tonalità senza pari.

Inoltre il risultato del viraggio all'oro su una normale stampa in bianconero restituirà un effetto molto variabile a seconda del tipo di carta e di emulsione utilizzata. Io ho potuto constatare una variazione verso la tonalità blu in un tipo di carta in fibra di cotone, mentre in una politenata che aveva una dominante leggera verde ho notato un miglioramento complessivo che ha corretto la spiacevole dominante verdastra restituendole un meraviglioso bianconero.

In una carta con un'emulsione di argento fotolitico (da me preparata nella sua totalità) ha invece restituito un porpora più intenso e contrastato, tendente quasi al violaceo. In sostanza, l'effetto è di accentuare il raffreddamento dei toni.

Consigli

Quando si eseguono dei viraggi è opportuno operare in un locale ben arieggiato, meglio ancora all'aperto avendone la possibilità, perché i gas sprigionati dalle solfrazioni sono poco piacevoli e possono creare anche problemi respiratori nei casi più estremi, anche se parliamo di rare eccezioni.

Personalmente all'inizio della mia carriera di fotografo le eseguivo sempre in camera oscura, subendo però, dopo qualche ora, effetti allucinogeni poco piacevoli.

È bene dunque prendere coscienza del fatto che i viraggi sono chimici molto forti e che bisogna utilizzarli in un locale idoneamente arieggiato.

Un vantaggio del viraggio seppia, in particolare modo, è che permette di eliminare o attenuare eventuali macchie sulle foto, come si può notare chiaramente nella foto dell'anziana signora che ahimè aveva una macchiolina prodotta da un qualcosa che era stato in contatto con la stampa per un lungo tempo.



Per la prova abbiamo utilizzato prodotti Tetenal

Tetenal
<https://tetenal.com/>

**Distributore
 Italia RA.SE.T.**
<https://www.tetenal.it/>

Rosario Patanè

FOTOGRAFI IN PRIMA LINEA

COLLABORAZIONISMO E RESISTENZA NEI PAESI BASSI OCCUPATI



Amsterdam, maggio 1945: alcuni fotografi aderenti a De Ondergedoken Camera incontrano le autorità militari in piazza Dam ad Amsterdam. Da sinistra: Fritz Kahlenberg, Carel Blazer, Lou Woudhuyzen (in divisa), Casparus (Cas) Bernardus Oorthuys. Foto di Frits Lemaire.



Maggio 1945: il fotografo Cas Oorthuys dà dimostrazione pratica di fotografia illegale. La fotocamera è una Rolleiflex

“Bianco e nero: gli unici colori in grado di simboleggiare l'alternativa fra speranza e disperazione, che sovrasta e assoggetta l'umanità.”

Lo sosteneva il grande fotografo Robert Frank.

E' questo il senso della nostra storia, che testimonia i contrasti nell'iconografia fotografica che a prima vista omette, ma implicitamente esprime.

L'anno è il 1940 e ci troviamo nei Paesi Bassi o *Nederland*: una terra militarmente neutrale ove la civile convivenza, basata sulla condivisa tolleranza, è una condizione consolidata. Eppure, quanto avverrà a partire dalla prima metà del mese di maggio, quando il Paese capitolando in una manciata di giorni viene occupato per circa cinque anni dai tedeschi, dimostrerà che la tolleranza ha una sua fragilità congenita e produce, attraverso il comportamento acquiescente di molti, insane trasformazioni e dolorose fratture sociali. Il “marxista eretico” Herbert Marcuse li avrebbe definiti gli esiti prevedibili di una certa concezione pluralista.

Migliaia di esponenti del governo e dei vari ministeri, insieme alla regina Wilhelmina, fuggono in Gran Bretagna, abbandonando il Paese a un vuoto amministrativo che i tedeschi colmano: nominano *reichskommissar* Arthur Seyss-Inquart, austriaco, segno evidente che nei disegni di Hitler (che considerava quello dei Paesi Bassi un popolo fratello, di stirpe ariana e di lingua germanica) c'era il desiderio di ripetere l'esperienza dell'*Anschluss* del 1938.

L'approvazione di nuove norme, riguardanti la fotografia e l'informazione, arriva ad agosto, quando, con l'assistenza di individui ben disposti nei confronti dei tedeschi, viene fondata la *Verbond van Nederlandsche Journalisten* (Associazione dei giornalisti neerlandesi). L'adesione è resa obbligatoria dal 2 maggio 1941,



Almeno sette milioni: sono i fotografi dilettanti nella Germania del 1939. Un risultato ottenuto grazie al progresso e allo sviluppo dell'industria fotografica nazionale, il cui perfezionamento è simboleggiato dalla fotocamera Leica. Un primato che, durante la guerra, avvantaggia l'impareggiabile equipaggiamento dei soldati tedeschi.



Le immagini ufficiali che illustrano i primi giorni dell'occupazione sono scarse: di essi restano soprattutto relazioni o rapporti scritti. Da anni, grazie a una impegnativa attività di ricostruzione, il giornalista neerlandese Gerard Groeneveld tenta di colmare questo vuoto iconografico: un lavoro basato sul recupero delle foto amatoriali e lo studio degli album fotografici privati dei soldati tedeschi. Nel 2018 Groeneveld pubblica un libro, riccamente illustrato, dal titolo *Nach Holland*, Verso i Paesi Bassi. L'anno dopo, da febbraio a maggio, con lo stesso nome, si tiene una mostra fotografica al Verzetsmuseum (Museo della Resistenza) di Amsterdam: registra affluenza record



Anno 1940: spensieratezza nelle espressioni di quest'altra foto, relativa ai primi giorni dell'invasione.

mentre è del 6 maggio un primo giro di vite su ciò che è possibile riprendere liberamente con la fotocamera.

In totale sono dodici le categorie fotografiche che verranno considerate indesiderabili, fra cui soggetti militari, il traffico, autorità pubbliche di spicco e specifici incontri politici.

Il nuovo corso

Il *Journalistenbesluit*, il decreto sui giornalisti, pare la traduzione letterale di quello tedesco: la sua applicazione rende obbligatorio *het doorlaatbewijs*, il *pass*, approvato e siglato dal Direttore Generale della Polizia.

Sfogliare le pagine di *De Nederlandsche Journalist*, la rivista del sodalizio, è istruttivo: in aggiunta alle linee guida si trovano le richieste / offerte di lavoro, in cui si

dà enfasi alla ricerca dell'*ervaren journalist*, del giornalista esperto, cui si somma la figura del *Leica-reporter*.

Numerosi fotografi si iscrivono all'NSB, il *Nationaal-Socialistische Beweging* (Partito Nazionalsocialista dei Paesi Bassi) e vengono cooptati nel *Fotodienst der N.S.B.*, il dipartimento fotografico di Partito. Vi aderisce anche lo specialista Leica per antonomasia nei Paesi Bassi, Willem Cornelis (Wim) van Dijk che negli anni Trenta più di tutti si prodiga per la promozione di questo sistema fotografico, unitamente all'azienda ODIN che, sotto la direzione del fondatore e titolare L. A. Dupree, ne diventa il principale importatore.

Van Dijk, durante l'occupazione, assurge al ruolo di capo del dipartimento tecnico del servizio fotografico presso il quartier generale dell'NSB posto sul viale Malie-



Groeneveld ritrova tante fotografie surreali, che narrano episodi irreperibili nei rapporti ufficiali. Qui uno scatto, subito dopo la battaglia: per le strade si contano le vittime, mentre alcuni soldati olandesi e tedeschi già fraternizzano, condividendo una sigaretta e un giro di birra.



Fotodienst der NSB, Propagandacursus NSB, 4 ottobre 1941: pausa durante il viaggio a Beekbergen, sede del seminario d'indottrinamento.



Fotodienst der NSB, Maarssen, 12 e 13 luglio 1941: partecipanti al corso di propaganda.



Contrasti dialettici in due fotografie: nella prima Gerard Mooyman, primo soldato non tedesco decorato con la Ritterkreuz, in visita ad Anton Mussert, capo dell'NSB.



Nella seconda: Anton Mussert arrestato all'esterno del suo ufficio all'Aia, 7 maggio 1945.

baan ad Utrecht, città un tempo nota come "capitale NSB del Paese", visto il numero di uffici alloggiati in fabbricati e palazzi.

Una scelta che van Dijk rinnegherà, firmando le sue dimissioni nel luglio del 1943. Il ravvedimento non basterà: a guerra finita van Dijk subirà l'arresto e l'internamento, cui seguirà una lenta, ma totale, riabilitazione.

In ogni caso, nonostante le rigide normative, un divieto più generale sulla fotografia giunge il 20 novembre del 1944, quando Hanns Albin Rauter (generale delle SS e capo della polizia) emana il seguente ordine: "È vietato scattare fotografie, fare film o disegni, così come rappresentare in qualsiasi modo persone e oggetti situati al di fuori del dominio privato".

Ordine che però non riuscirà a evitare un gran numero di fotografie proibite.

Nella divisa del nemico

L'appoggio agli intricati piani del nuovo padrone non è dettato esclusivamente dal calcolo economico o da ragioni politico-ideologiche: nei più giovani prevale il desiderio di vivere esperienze frettolosamente idealizzate. Ecco perché tanti ragazzi indossano a decine di migliaia la divisa del nemico, arruolandosi volontari nelle *Waffen-SS*.

Risultato: nel 1943, durante la Campagna di Russia, il diciannovenne neerlandese Gerardus Mooyman, in un giorno, annienta, con un cannone anticarro del tipo Pak-40, ben tredici carri armati russi, diventando il primo soldato non tedesco a ricevere la *Ritterkreuz*, la Croce di Cavaliere della Croce di Ferro.

Ma non c'è spazio solo per i combattenti: in un contesto in cui la fotografia si rafforza ulteriormente nel ruolo di potente

strumento politico, aumenta la richiesta di *fotoreporter* militari.

"Non possiamo fare la guerra con le nostre macchine fotografiche, ma possiamo metterle al servizio della guerra", scrive nel 1940 la rivista tedesca *Photofreund*. Lo faranno un po' tutti.

Ne dà conto Gerard Groeneveld nel suo libro dal titolo *Kriegsberichter. Nederlandse SS-oorlogsverslaggevers 1941-1945* (*Kriegsberichter*. Reporter neerlandesi di guerra delle SS 1941-1945): in esso l'autore racconta, citando una quantità impressionante di fonti, le peripezie di dozzine di *Kriegsberichter* neerlandesi.

La ricostruzione delle loro esperienze non deriva dalla lettura di diari o memoriali: il fatto di venire scovati e condannati in tribunale nel dopoguerra incoraggia i protagonisti all'omertà. Il principale contributo offerto all'analisi storica lo



Il fotografo Charles Breijer, dotato di Leica, Rolleiflex e rara Welta Perfekta, in attesa della visita di Eisenhower (palazzo Lange Voorhout. L'Aia, 6 ottobre 1945).



Ex-membri dell'NSB raschiano dai muri la propaganda filo-tedesca (foto: Fokko Bolt).



Interessante raffronto iconico: gruppo di collaborazionisti posa salutando con il braccio teso ...



... il tempo è passato e le braccia alzate ora sono due, con quattro membri dell'NSB ritratti da un fotografo dell'esercito inglese. In diverse zone, a causa della liberazione inaspettatamente rapida, i membri dell'NSB e i collaborazionisti, non essendo in grado di fuggire, vengono arrestati.

dobbiamo perciò ascrivere all'ampio materiale conservato nei fascicoli giudiziari: incartamenti che hanno permesso a Gerard Groeneveld di proporre uno studio particolareggiato.

Oltre ai corrispondenti di guerra non mancano casi di eclettismo politico. Un nome: Nicolaas (Nico) de Haas, fotografo di spicco, artista e architetto.

In gioventù Nico simpatizza per il movimento libertario e anarchico: negli anni successivi, con l'amico Casparus Bernardus (Cas) Oorthuys (che più tardi entrerà nel gruppo fotografico partigiano *Ondergedoken Camera*) si offre volontario per il Soccorso Rosso Internazionale, un'organizzazione connessa all'Internazionale Comunista.

Negli anni Trenta de Haas collabora ad alcune pubblicazioni politicamente schierate e si fa un nome come fotogra-

fo comunista: è un periodo in cui per lui la fotografia fa parte della lotta contro il capitalismo.

De Haas diventa rapidamente uno dei riferimenti più importanti nei Paesi Bassi della *Neues Sehen*, la Nuova Visione, una corrente stilistica sviluppata negli anni Venti, collegata ai principi del *Bauhaus* e grande frontiera della fotografia di ricerca.

La svolta è del 1936: all'improvviso Nico saluta il movimento degli artisti di sinistra e si unisce alla redazione di *Het Nationale Dagblad*, giornale estremista dell'NSB.

Con la guerra lo ritroviamo ufficiale nelle SS, redattore, fra le altre, della rivista *Storm-SS* che pubblica moderne fotocronache, e incaricato del design di moneta e carta moneta per la Banca Centrale, *De Nederlandsche Bank*.

A fine guerra è arrestato, evade, fugge in Germania con una bicicletta senza pneu-

matici, ripara in Francia e si unisce ad una unità foto-cinematografica della *Légion étrangère*, la Legione Straniera.

Vive per tre anni nell'Indocina francese, ricompare in Algeria, dove ancora si occupa di fotografia e di film. Io mi fermo qui, ma la sua vita sarà ancora lunga e ricca di altri colpi di scena.

In attesa del riscatto

Dall'altra parte, la resistenza interna stenta a organizzarsi e inizialmente riceve adesioni modeste. Le prime manifestazioni di pacifico dissenso si notano nei cinema; la protesta si esprime con l'insofferenza di alcuni spettatori che, nell'istante in cui sullo schermo vengono proiettati cinegiornali e immagini che enfatizzano le conquiste tedesche, si alzano e lasciano la sala: un comportamento che verrà vietato.

LE LEICA NEDERLAND BELLICHE



Leica IIIC N-L n.361892, spedita all'agente ODIN il 9 agosto del 1940 con bolla n.14531, poco prima dell'avvento delle Leica IIIC con le tendine rosse.



Particolare della calotta con l'incisione N-L Nederland.



Esempio di stampa con inchiostro rosso dell'acronimo N-L sul fondo di due scatole per Leica Standard.

È la sola incisione di fabbrica d'epoca bellica dedicata a un committente civile, e la prima in assoluto che indichi una Nazione, i Paesi Bassi. L'acronimo N-L, a sottintendere *Nederland*, è un'incisione posizionata ed eseguita in modo assai curato sulla calotta di un certo numero di fotocamere Leica. E' un privilegio probabilmente concordato con la Casa Madre a seguito delle lagnanze dell'importatore di Nijmegen, CAPI; il proprietario, Kees Ivens, aveva infatti la convinzione che le cause delle sue perdite finanziarie era de *smokkel op grote schaal*, il contrabbando su larga scala di prodotti Leitz praticato data la permeabilità del confine con la Germania.

In realtà le cause delle sfortune imprenditoriali del povero Ivens risiedevano nella gestione superata del *business* e dalla *Grote Depressie*, l'onda lunga nella Grande Depressione nata dal crollo di Wall Street del 1929 e arrivata nei Paesi Bassi negli anni successivi. A favorire la concessione dell'incisione territoriale N-L è una scelta di mercato: all'importatore CAPI, ormai in irreversibile difficoltà, ne viene affiancato un secondo, ODIN, e questa operazione rende molto più comodo l'uso di un marchio unificato. A Wetzlar le spedizioni verso i Paesi Bassi, scaglionate nei mesi successivi all'invasione, sono catalogate con numero della partita, data, destinazione e importatore, ODIN. Talvolta compare il nome di Nijmegen, città nella terra del vento, la più antica dei Paesi Bassi e la prima a cadere in mano tedesca.

In realtà, per tipologia, font del carattere e collocazione dell'incisione, vi è un'analogia con le forniture recapitate in Francia le quali recano, scolpito sul manufatto, l'acronimo S-T: esso però non denota una zona geografica, ma *Spécialités Tiranty*, l'importatore Philippe Tiranty di Parigi. Questa prassi, volta a scoraggiare l'importazione di corredi Leica acquistati all'estero dai privati (comportamento tollerato dalle autorità doganali), si interrompe prima dell'occupazione tedesca della Francia, pur continuando anche successivamente, la cooperazione con la ditta Tiranty. Ad attribuire a Leitz l'esecuzione delle incisioni contribuiscono altre considerazioni: la stampa N-L con inchiostro rosso impressa sul fondo delle scatole che contengono i corredi, e il discreto acronimo N-L specificato nei registri, in prevalenza omissso ma riportato per taluni lotti. Si trova, ad esempio, in relazione al numero di bolla 14384 del luglio 1940, che comprende gli intervalli seriali 361301-361305, 361314-361319 e il numero 361307.



CAPI'S ENGROSBEDRIJF
 is thans met medewerking van de OPTISCHE WERKE
 E. LEITZ te WETZLAR overgegaan aan de
N.V. Fototechnische Groothandel „ODIN”
 gevestigd Nijmegen - Van Berchenstraat 21 - Tef. 3540

CAPI DETAILHANDEL blijft, geheel apart daarvan,
 onveranderd voortbestaan te Nijmegen (Broerstraat 48);
 Arnhem (2 Kl. Oord); Amsterdam C (115 Kalverstraat);
 Groningen (3 Kl. Pelsterstraat); Den Haag (124 Noord-
 einde); met als hoofdkantoor voor détail

N.V. Foto-, Projectie- en Kino-handel „CAPI”
 gevestigd VAN BERCHENSTRAAT 17 — Telefoon 430

Insegna dell'importatore Leitz Capi-Ivens, ispirata a Kitty, the Kodak girl. Le Kodak girls apparivano sugli annunci pubblicitari con in mano una Kodak, in modo da dimostrare che questa fotocamera era talmente semplice da usare che ce la poteva fare perfino una donna. Scopo secondario: ampliare il mercato alle donne.



Ritratto di Kees Ivens nel 1936.

Annuncio che pubblicizza la collaborazione fra la Leitz e il nuovo importatore ODIN (Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant del 29-01-1935).

C'è di più: al nostro racconto in bianco e nero, lo storico Chris van der Heijden aggiunge criticamente il grigio passato, *Grijs verleden*, per citare il titolo di un suo libro.

Van der Heijden dipinge un quadro di grande stupidità e disinteresse, sottolineando come, escludendo gli opposti estremismi, per la maggioranza ubbidiente la vita nei Paesi Bassi va avanti per anni come al solito in un apatico benessere. L'andamento generalmente positivo dell'economia si accompagna a una crescita dei matrimoni nel 1942, rispetto all'anteguerra, e a un piccolo *baby boom* nel 1944 con cibo a sufficienza fino al settembre dello stesso anno, quando una catastrofica carestia subentra a modificare drasticamente le aspettative.

Il collaborazionismo e la prezzolata delazione, perfino di traditori correligionari, fanno sì che gli ebrei vengano scovati e perseguitati più che altrove: a ciò contribuisce la geografia del territorio, l'assenza di zone montuose e pertanto di efficaci nascondigli.

Con la fotocamera nascosta

La *Verzetskruis* è una decorazione creata nei Paesi Bassi per i combattenti della resistenza attiva, dedicata a chi si è pro-

digato in azioni di sabotaggio, nello spionaggio o che ha imbracciato le armi: ne vengono conferite novantacinque. Un numero molto limitato, che non comprende gli attivisti che si giocano la pelle per le iniziative non violente, definite laconicamente *illegaliteit*, illegali: rischi corsi per proteggere i fuggiaschi, per la divulgazione di stampa non autorizzata o la pratica della fotografia clandestina (includere le foto formato tessera per i documenti identificativi contraffatti, un settore per esperti, fra cui rammento la latitante fotografa ebrea Maria Austria, al secolo Marie Oestreicher).

In anni più recenti il dibattito si è arricchito e l'atteggiamento degli storici è mutato, vincendo lo scetticismo determinato dall'opacità delle situazioni: uno sforzo che ha portato alla rivalutazione di singoli eroismi. Soggetti isolati, scollegati da qualsiasi associazione o movimento, oppure gruppi organizzati politicamente, fino a coloro che sfruttavano l'iscrizione al *Verbond van Nederlandsche Journalisten* come copertura, questi fotografi hanno dato origine a una variante della cosiddetta candid camera photography. Riprese che rivelano un linguaggio visivo concreto, caratterizzato da prospettive inusuali, da una messa a fuoco appros-

simativa e dalla presenza di "frammenti" del soggetto, di lembi di giacche o borse usate per nascondere la fotocamera. Impossibile riassumere qui le avventure di ciascun personaggio e irrispettoso stilare solo una lista di nomi: posso però citare un esempio per ognuna delle tre categorie di fotografi.

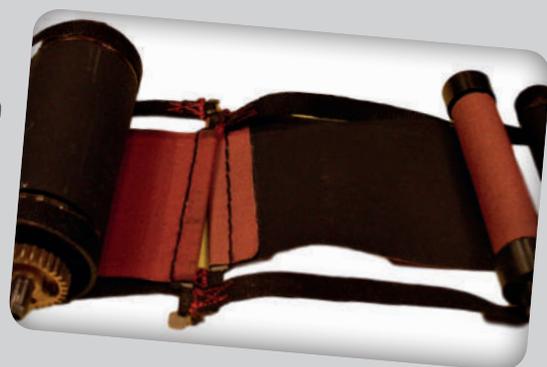
Fotografi indipendenti

Menno Huizinga, residente a *Den Haag*, L'Aia, era uno dei più noti e capaci fotografi professionisti scollegati da qualsiasi associazione.

La sua vicenda ha un avvio curioso: nel maggio del 1940, il bombardamento dell'azienda aeronautica ove Huizinga è impiegato, la Koolhoven di Rotterdam, gli distrugge l'attrezzatura fotografica. Si salva una Leica che si era portato a casa: sarà lo strumento che gli permetterà di documentare gli eventi che lo vedranno spettatore nella sua città, a cominciare dalla demolizione di interi quartieri e della propria casa, programmata per la costruzione dell'*Atlantikwall*, l'imponente sistema di fortificazioni costiere tedesco (vedi *Classic Camera* n.87).

Dal 1942 Huizinga si dà delle regole, una disciplina e, adottando una tecnica speciale, inaugura un lavoro metodico:

LEICA: DEBUTTO NEERLANDESE PER LE TENDINE ROSSE



Leica IIIc n.362415 N-L, una delle prime con le tendine rosse, spedita il primo ottobre 1940.

Set completo di tendine rosse.

La guerra scoppia nel settembre del 1939. In ottobre, con allegoria cromatica, il cuore meccanico della Leica si conforma: viene completata la prima Leica IIIc con le *rotes tuch*, le famose tendine dell'otturatore color rosso vivo, unico episodio nella storia della manifattura di Wetzlar.

I "sipari vermigli" sono presenti normalmente nell'intervallo seriale che va dal n.362401 al n.379226, cifra oltre la quale viene ripristinato il tradizionale tessuto gommato nero.

Sebbene nel repertorio Leitz (reparto assemblaggio), la prima Leica IIIc con le tendine rosse, la 362401, risulti ultimata nell'ottobre del 1939, la sua consegna viene dilazionata: lo confermano gli elenchi di spedizione che, con bolla n.14603 del 19 agosto del 1940, precisano che la fotocamera viene inoltrata all'agente ODIN, fiduciario Leitz per i Paesi Bassi. Altre la seguiranno.

Nessun rapporto di fabbrica, a quanto noto, annota quantità, valutazioni tecniche o caratteristiche della stoffa cremisi: circostanze che aprono la strada a speculazioni apocriefe, un esercizio intrigante ma da non prendere alla lettera.

Gli autori Lahue & Bailey in *Glass, Brass, & Chrome* (1972, U. of Oklahoma Press, Norman) citano a piè di pagina 45 l'acquisto da parte della Leitz di "red-and-black shutter blinds", tendine rosso-neri, dalla Graflex.

Più interessante la versione offerta da Dominique Pascal, Guy Borgé, Jacques Borgé e Nicolas Viasnoff che, a pagina

114 del tomo IV dell'opera in dieci volumi *Prestige de la photographie* (E.P.A., 1977-1980), raccontano:

"C'est un atelier de Karlsruhe qui se charge de caoutchouter et de découper cette toile" (é un laboratorio di Karlsruhe che si è occupato della gommatura e del taglio di questa tela), evidentemente fornita grezza, e continuano: "... l'usine Leitz expérimenta ces rideaux rouges (fournis par Kodak) qui devaient en principe éliminer les risques de voile dûs à un objectif mal protégé du soleil - pas de capuchon..." (Leitz ha testato queste tendine rosse (fornite da Kodak) che in linea di principio dovrebbero eliminare il rischio di velatura causata da un obiettivo scarsamente protetto dai raggi solari, ossia senza tappo).

Unendo ciò che Jim Lager, Gianni Rogliatti, Paul-Henry Van Hasbroeck, Colin Glanfield e Marc James Small articolano, propongo un'esposizione complessiva, secondo la quale il materiale delle tendine, di provenienza Kodak, viene testato nel 1937, in previsione di una eventuale destinazione tropicale dei corredi. Le verifiche sperimentali coinvolgono una ventina di Leica IIIa dotate di tendine rosse, dal numero di matricola 239606 al numero 239626.

Sembra anche che le tendine rosse fornissero una resistenza al calore leggermente superiore rispetto a quelle usate comunemente, ma che il loro maggior costo non ne giustificasse un uso generalizzato: in più, si narra, il colore delle tendine avreb-

be potuto sfavorevolmente influenzare le nuove pellicole pancromatiche.

La successiva applicazione, negli anni di guerra, pare fosse un'esigenza dovuta alle sopraggiunte ristrettezze.

Tuttavia il congetturato ricorso della Leitz, per le tendine degli otturatori, a precedenti scorte di tessuto bicolore per una insufficienza di seta nera gommata manca di elementi probanti. Anzi, la consultazione di documenti d'epoca non ha evidenziato particolari restrizioni o contingenti.

Del resto, l'eventuale carenza si sarebbe aggravata con la guerra, mentre l'adozione delle tendine rosse avviene precocemente, quando il conflitto volge al meglio: si potrebbe pensare invece che sia stata l'impossibilità di ottenere altri *stock* ad aver spinto verso un ritorno al passato. Per altro l'incompatibilità fra le tendine rosse e le pellicole pancromatiche è una affermazione che non trova riscontri: le prove sul campo, diverse per ambiente, pellicola e condizioni di luce, ne hanno dimostrato esaurientemente l'inconsistenza.

A circoscrivere il nesso cronologico, dal giugno 1938 appaiono gli obiettivi Summar da 5cm denominati *Tropen* e così chiaramente inventariati dalla Leitz, a significare *Tropisches Klima* (clima tropicale), variante che prevedeva un'ulteriore lente nel gruppo ottico frontale. Le spedizioni sono verso Bombay, Batavia (Djakarta), Singapur, Shanghai, Italien, New York, Niederlande, Cuba e Südafrika.



1944-1945: una donna è riuscita a comprare una bandiera arancione, colore simbolo del Paese (foto: Menno Huizinga).



Dimostrazione di tecnica illegale di ripresa: Margreet Meijboom e Andrea Domburg con la fotocamera nascosta in una borsa di vimini (Charles Breijer, ricostruzione post-bellica, Amsterdam, maggio 1945).

nasconde la Leica all'interno di un contenitore per formaggi apponendo sul coperchio una striscia con la scritta KOMMEET e in corrispondenza della lettera "O" ritaglia un foro da cui far affacciare l'obiettivo. Allo stesso tempo appronta un meccanismo per l'attivazione furtiva dell'otturatore.

Di sovente Huizinga si aggira in bicicletta e scatta: nelle stampe spesso si nota, in basso, parte di un manubrio.

A poco a poco questo meticoloso fotografo realizza rimarchevoli reportage illegali. Huizinga si trova sempre nel posto giusto al momento giusto, come nel *Dolle Dinsdag* (il martedì pazzo), il 5 settembre 1944, quando tanta gente, per un errore di comunicazione, scende in strada a festeggiare prematuramente la liberazione. Durante la terribile penuria del 1944 (*Hongerwinter*, l'inverno della fame) la Resistenza è più impegnata a non morire di fame che a combattere e l'elettricità per i privati cittadini viene a mancare. Huizinga non demorde: per continuare la sua irrequieta missione costruisce un ingranditore funzionante con la luce solare.

Fotografi e aggregazioni

Passando invece alle aggregazioni di fotografi, partigiani o dissidenti, è d'obbligo ricordare il gruppo di lavoro oggi noto con il nome di *Ondergedoken Camera*, la macchina fotografica nascosta, nato per l'impulso profuso dal fotografo Fritz Kahlenberg.

Le fotocamere celate sotto un capo d'ab-

bigliamento, o abilmente incorporate in borse, è ciò che accomuna questi fotografi rimasti del tutto anonimi, o noti per il nome di battaglia.

Dilettanti e professionisti, uomini e donne, tra il 1943 e il 1945, inquadrano deportazioni, sfollamenti e arresti. Un lavoro paziente, di basso profilo, svolto spesso dalle volontarie femminili che, utilizzando insospettabili borse per la spesa, riescono a passare inosservate.

Professionisti doppio-giochisti

Rimane la categoria dei fotografi professionisti doppiogiochisti, che grazie alla loro appartenenza al *Verbond van Nederlandsche Journalisten* riescono ad avere una più ampia libertà di movimento. Un nome su tutti: Charles Breijer, che, grazie alla tessera stampa vidimata e approvata, documenta la chiusura del quartiere ebraico di Amsterdam.

Dopo la liberazione

La memoria tramandata dai fotografi neerlandesi in prima linea non è andata perduta. Tutt'altro: mostre fotografiche di *Ondergedoken Camera* iniziano già due settimane dopo la Liberazione, mentre collezioni differenti, come gli archivi del *Fotodienst der NSB*, diventano di proprietà pubblica.

Nell'insieme è un'eccezionale raccolta di frammenti di vita quotidiana, filtrata attraverso gli occhi di due minoranze.

Mauro Melchiori



Altra dimostrazione di ripresa clandestina: la fotografa Ingeborg Luise Wallheimer Kahlenberg, moglie del fotografo Fritz Kahlenberg, tiene in mano una borsa appositamente modificata (Charles Breijer, maggio 1945).



Particolare della borsa.

BREVE STORIA DELLE PENTAX MX



Gruppo di Pentax MX

Nel 1975 la società Asahi Optical interrompe la produzione delle reflex 35mm Spotmatic (SP11, SPF, SP1000, SP500) ed Electro Spotmatic (ES11) con obiettivi con innesto a vite e le sostituisce con le fotocamere della linea K, equipaggiate con il nuovo innesto a baionetta.

Al posto delle Spotmatic vengono messe in produzione contemporaneamente tre nuove fotocamere, che ne rappresentano idealmente la continuità, e di cui mantengono quasi inalterate la sagoma, le dimensioni, il disegno generale e la distribuzione dei comandi.

La reflex meccanica KM è analoga alla

Spotmatic F, con la sola differenza dell'innesto a baionetta, l'altra reflex meccanica KX è appena più moderna, utilizza una fotocellula al silicio e permette la visione dei valori del tempo e del diaframma nel mirino, mentre la reflex manuale ed automatica K2 discende dalla ES11, è ingentilita nella sagoma della carrozzeria ed oltre alle caratteristiche presenti sulla KX (fotocellula al silicio e dati nel mirino) monta un otturatore a lamelle con lo scorrimento verticale ed il controllo elettronico.

La K2 viene offerta anche con le finiture nere e nel 1976 ne viene resa disponibile la versione motorizzabile siglata K2-DMD.

Accanto alle tre fotocamere K viene offerta nel 1976 una terza fotocamera meccanica K1000, praticamente una KM semplificata con l'eliminazione del meccanismo dell'autoscatto e del tasto per la chiusura manuale del diaframma.

Per le nuove fotocamere della serie K viene riproposto, quasi integralmente, e con poche eccezioni, il corredo degli obiettivi SMC-Takumar, che vengono ribattezzati SMC-Pentax, sono equipaggiati con la nuova baionetta e con il rivestimento in gomma quadrettata. L'unica vera novità è il nuovo obiettivo 50mm f/1.2 che corredda di serie la K2.



Pentax MX solo corpo



Vista calotta



Dorso



MX con SMC-Pentax-M 50mm f/4 Macro



MX con SMC-Pentax-M 50mm f/1.4



MX con SMC-Pentax-M 50mm f/1.4 e Winder

Mentre la produzione delle K2 arriva fino al 1980 e quella delle K1000 arriva addirittura alla fine degli anni Novanta, la produzione delle reflex meccaniche KX e delle KM si interrompe già nel 1977, dopo meno di due anni dalla loro presentazione. Questo avviene in conseguenza dell'inizio della produzione di una nuova fotocamera meccanica dalle prestazioni di alto livello, la Pentax MX, presentata con grande enfasi alla Photokina del 1976.

Pentax MX: la scelta della compattezza

Dopo tre anni dalla immissione sui mercati della fotocamera Olympus OM-1, la

prima reflex meccanica dalla carrozzeria estremamente compatta, e che offre caratteristiche altrettanto interessanti, come la possibilità di impiego dei motori elettrici e di una nuova serie di obiettivi compatti, la società Pentax è la prima a rispondere con una fotocamera che possa reggere il confronto.

La Pentax MX ha infatti una carrozzeria altrettanto compatta, con una altezza del corpo di soli 60mm, (grazie alla riduzione dell'ingombro del meccanismo di trascinamento delle tendine dell'otturatore) e con un peso di poco inferiore ai 500 grammi. La MX è motorizzabile di serie

ed utilizza un nuovo sistema esposimetrico basato su di una fotocellula al Fosforo-Arseniuro di Gallio con la risposta rapida alle variazioni luminose e con cinque indicatori a Led visibili nel mirino, dove compaiono anche i valori dell'otturatore e del diaframma.

L'otturatore è del tipo tradizionale, con tendine in stoffa e con lo scorrimento orizzontale, ma ad eccezione dell'altezza ridotta, non offre nessuna prestazione migliorata rispetto a quello delle "vecchie" Spotmatic, compresa la massima velocità di otturazione di 1/1000s e la sincronizzazione con il flash fino ad 1/60s.



MX con SMC-Pentax-M 20mm f/4 - 28mm f/2.8 - 28mm f/3.5



MX con SMC-Pentax-M 20mm f/4 - 35mm f/2.0 - 35mm f/2.8



MX con SMC-Pentax-M 50mm f/1.4 - 50mm f/1.7 - 50mm f/2



MX con SMC-Pentax-M 50mm f/1.4 - 85mm f/2.0 - 100mm f/2.8



MX con SMC-Pentax-M 50mm f/1.4 - 135mm f/3.5 - 150mm f/3.5



MX con SMC-Pentax-M 50mm f/1.4 - 85mm f/2.0 - 100mm f/2.8

Per la MX vengono offerti numerosi accessori, come sette diversi vetrini di messa a fuoco intercambiabili (oltre al vetrino standard) e due dorsi datario, oltre agli winder leggeri dotati di impugnatura propria, e ad un motore professionale con un doppio sistema di alimentazione elettrica. Insieme alla MX viene resa disponibile una nuova serie di obiettivi

SMC-Pentax-M, ricalcolati nella parte ottica e caratterizzati da una montatura particolarmente compatta, con delle dimensioni complessive ridotte ed in linea con la snellezza del corpo macchina.

Gli obiettivi

La gamma delle focali della serie M immediatamente disponibili va da 20mm a

200mm, compresi un 40mm f/2.8 estremamente compatto che sporge meno di due centimetri dal corpo macchina ed a tre obiettivi zoom, fra cui il 24-50mm f/2.8.

La serie degli obiettivi M cresce negli anni successivi con altri quattro zoom e cinque teleobiettivi medi con focali da 85 a 150mm, oltre a due teleobiettivi lunghi,



MX con SMC-Pentax-M 40mm f/2.8 e 200mm f/4



MX con SMC-Pentax-M 200mm f/4 e 40mm f/2.8



MX con SMC-Pentax-M 40mm f/2.8 e Spotmatic



MX con SMC-Pentax-M 40mm f/2.8 e Spotmatic (tettuccio)

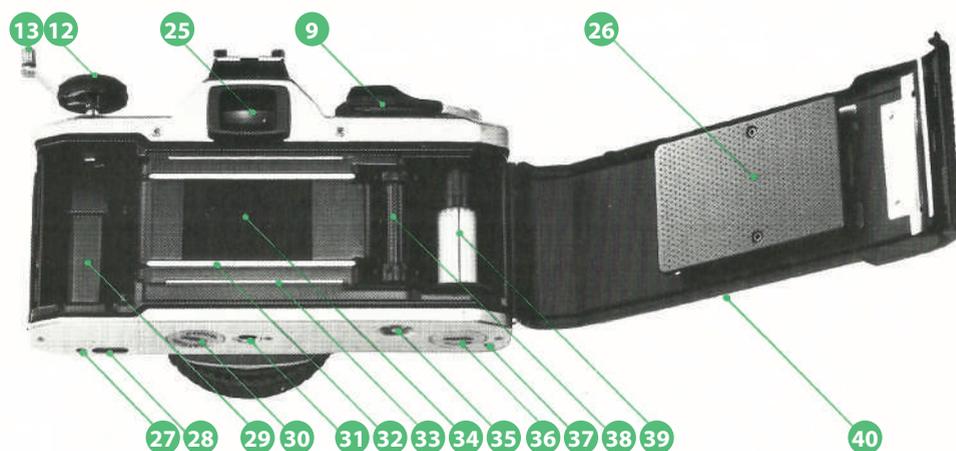
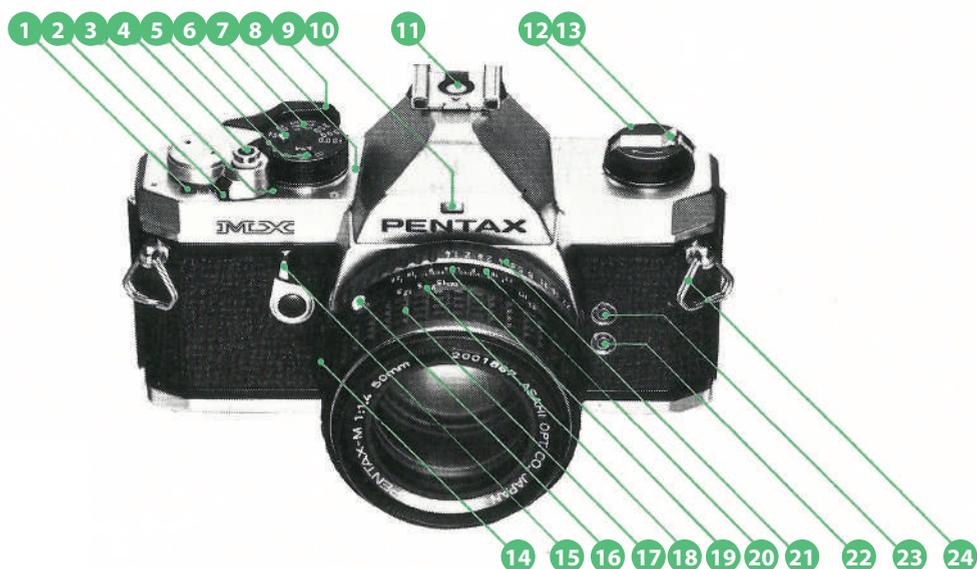
300mm e 400mm in cui la sigla M significa un alleggerimento del peso. Ovviamente la MX continua ad utilizzare tutti gli obiettivi SMC-Pentax con innesto K, anche se non identificati con la lettera M, come tutti gli obiettivi SMC-Pentax A costruiti dopo il 1983, oltre a tutti gli accessori con innesto K, compreso l'anello K-M42 che permette l'impiego sulle nuove reflex Pentax di tutti gli obiettivi con

innesto a vite, con la sola perdita dell'automatismo della chiusura del diaframma. Accanto alla MX, che viene offerta con l'obiettivo standard SMC-Pentax M 50mm f/1.4, ed è disponibile anche nella versione con le finiture nere, viene presentata la prima reflex elettronica Pentax dalla carrozzeria compatta, la ME, a cui succedono in tempi rapidi diversi modelli, come le ME Super, MV, ed MG.

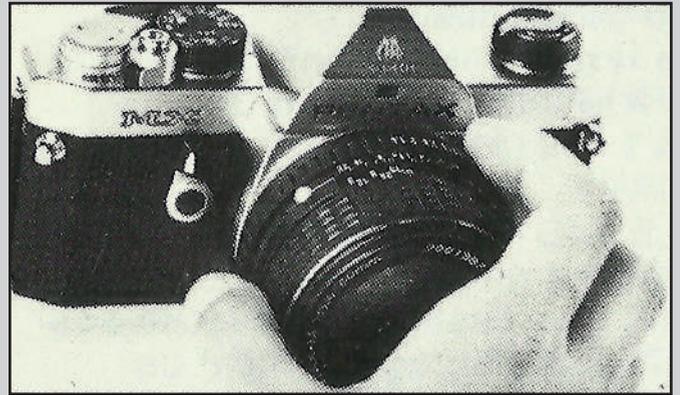
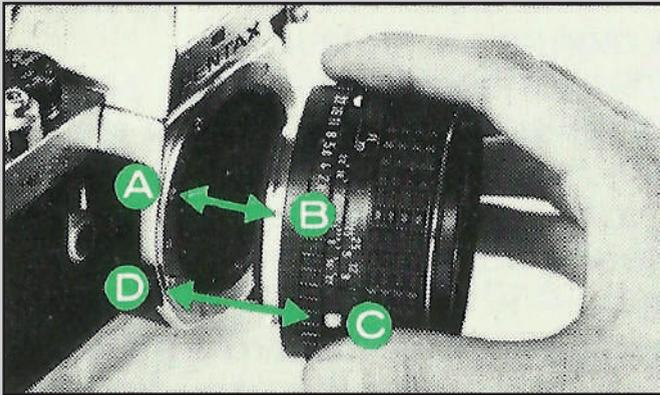
Indifferente alla rapida evoluzione delle reflex con otturatore elettronico, di cui compare un nuovo modello ogni due o tre anni, la MX rimane invece del tutto invariata, fino al 1985, anno in cui la sua produzione viene sospesa.

Danilo Cecchi

LIBRETTO ISTRUZIONI DELLA PENTAX MX

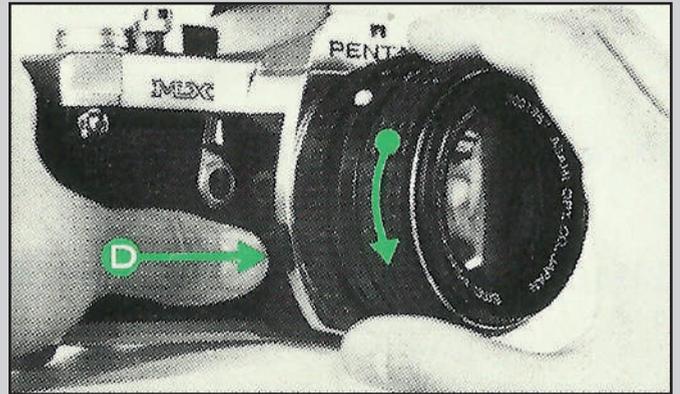


- | | | |
|--|--|---|
| 1 Contapose | 17 Ghiera di messa a fuoco | 31 Innesto filettato per il montaggio del motore |
| 2 Blocco di sicurezza del pulsante di scatto | 18 Scala delle distanze | 32 Guide di appoggio della pellicola |
| 3 Indicatore di carica otturatore | 19 Riferimento della messa a fuoco e del diaframma | 33 Guide di scorrimento laterale della pellicola |
| 4 Pulsante di scatto | 20 Scala delle profondità di campo | 34 Tendina dell'otturatore |
| 5 Finestrella per l'indicazione della sensibilità | 21 Ghiera del diaframma | 35 Pulsante di sblocco per il riavvolgimento della pellicola |
| 6 Pulsantino per lo sblocco del selettore della sensibilità in ASA | 22 Presa di sincronizzazione X | 36 Accoppiamento per l'avanzamento motorizzato della pellicola |
| 7 Bottone dei tempi di otturazione | 23 Presa di sincronizzazione FP | 37 Scanalatura per lo sperone di guida del magazzino portapellicola di grande capacità |
| 8 Riferimento dei tempi di otturazione | 24 Anello della cinghia a tracolla | 38 Rocchetto guida |
| 9 Leva di carica rapida | 25 Occhiello dell'anello della cinghia | 39 Rocchetto ricevente della pellicola |
| 10 Finestrella del pentaprisma per la lettura diretta del valore del diaframma | 26 Pressa pellicola | 40 Dorso |
| 11 Contatto di sincronizzazione X sulla staffa porta-accessori | 27 Scanalatura per lo sperone di guida del motore | |
| 12 Manovella di ribobinamento della pellicola / Leva di apertura del dorso | 28 Presa di contatto diretto per il motore di trascinamento della pellicola | |
| 13 Manovella di ribobinamento della pellicola | 29 Alloggiamento del rullino della pellicola | |
| 14 Pulsante di sblocco dell'obiettivo | 30 Alloggiamento delle batterie | |
| 15 Leva di carica dell'autoscatto / Leva di controllo della profondità di campo | | |
| 16 Bottone bianco in rilievo per il montaggio degli obiettivi | | |



MONTAGGIO DEGLI OBIETTIVI

- 1 Togliete il tappo posteriore dell'obiettivo e quello del corpo macchina.
- 2 Fate coincidere il punto rosso (A) del corpo macchina con il punto rosso (B) dell'obiettivo. Inserite l'obiettivo nel corpo macchina e ruotate in senso orario fino all'aggancio.
- 3 Nell'oscurità, quando i punti rossi sono difficilmente visibili, allineate il bottone bianco in rilievo (C) della montatura dell'obiettivo con il pulsante (D) di sblocco dell'obiettivo. Poi ruotate l'obiettivo fino all'aggancio.
- 4 Per togliere l'obiettivo, tenete la fotocamera con la mano sinistra. Premete il bottone di sblocco (D) ruotando l'obiettivo



con la mano destra in senso antiorario.

INSERIMENTO DELLE BATTERIE

La confezione contiene due pile all'ossido d'argento. Inserite le pile nel loro alloggiamento prima di utilizzare la fotocamera.

Inserimento

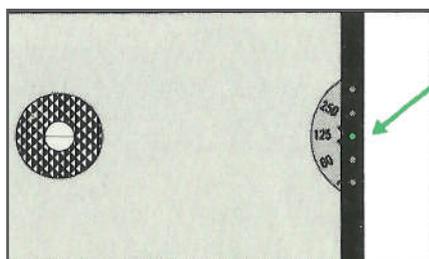
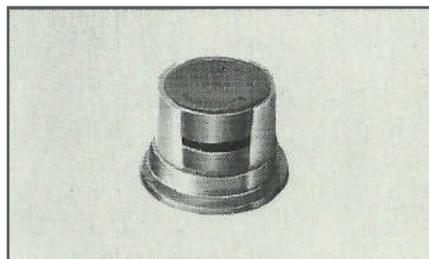
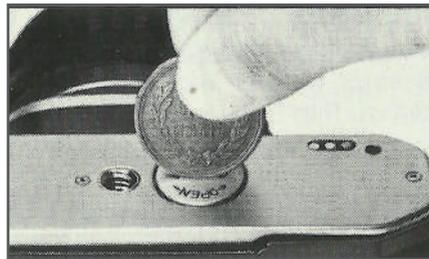
Con l'aiuto di una moneta svitate il coperchio dell'alloggiamento delle pile. Mettete le due pile nel porta-pile del coperchio, come indicato: con il lato contrassegnato (+) di ogni pila rivolto verso l'alto. Quando le pile sono usate, sostituitele con pile Eveready S76E, G13 o Mallory MS76H o con un modello equivalente.

Test delle pile

Una coppia di pile ha una vita di circa un anno, o permette circa 10.000 scatti dell'otturatore. Per testare lo stato di carica delle pile premete il pulsante di scatto a metà corsa guardando nel mirino. Se le pile sono consumate i diodi luminosi non si illuminano più.

AVVERTENZA

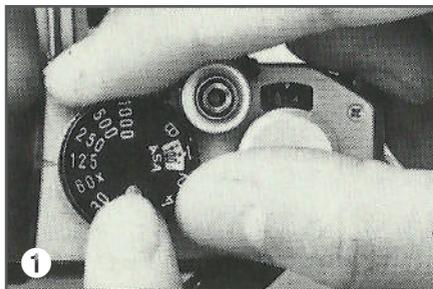
È preferibile maneggiare le pile tenendole per i bordi, pulendole con un panno asciutto se sono sporche di sale. Le pile non sono ricaricabili. Non gettate le pile usate nel fuoco perché rischiano di esplodere. Conservare le pile fuori dalla portata dei bambini.



AVVERTENZE

Se dovete posare l'obiettivo senza il tappo, appoggiatelo sul lato anteriore, mai su quello posteriore.

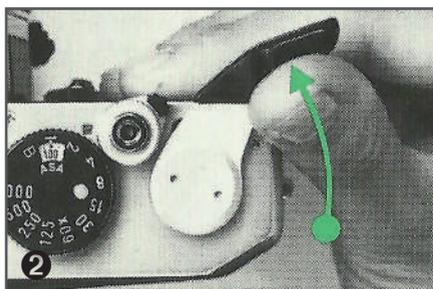
In caso di cambio dell'obiettivo in esterni, evitate la luce diretta del sole sulla fotocamera, se contiene la pellicola.



MODO D'IMPIEGO

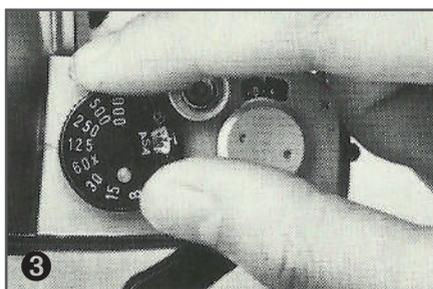
1 Impostazione della sensibilità della pellicola

Premendo il piccolo bottone posto sopra il selettore dei tempi ruotate la corona del selettore fino a quando l'indice ASA della pellicola impiegata non appare al centro della finestrella.



2 Azionamento della leva di avanzamento pellicola

Azionate la leva di avanzamento pellicola fino a fondo corsa. L'indicatore di caricamento diventa rosso, indicando che l'otturatore è pronto.



3 Selezione del tempo di scatto

Ruotate il selettore fino a quando il tempo di scatto voluto si trova davanti al riferimento. Conviene, di solito, scegliere il tempo di otturazione più rapido possibile allo scopo di evitare il rischio di mosso. Nelle riprese in esterni alla luce del sole impostate 1/125s e per le riprese in interni 1/30s.

4 Inquadratura e messa a fuoco

Osservando il soggetto nel mirino, ruotate la ghiera di messa a fuoco fino a quando l'immagine non è nitida.

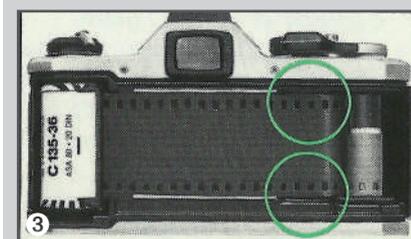
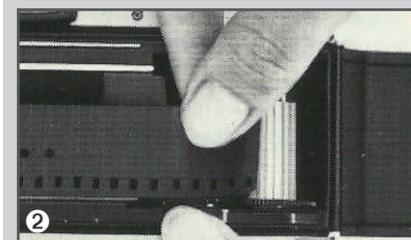
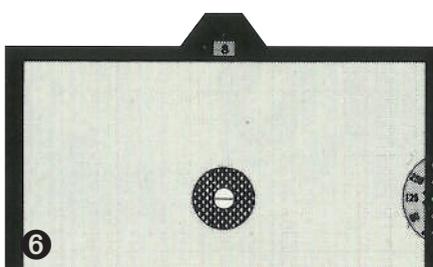
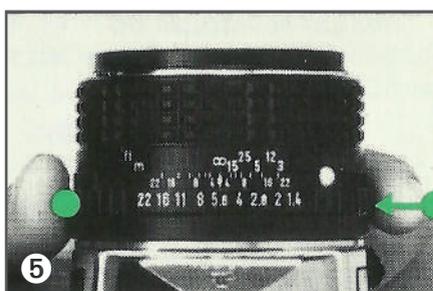
5 Attivazione dell'esposimetro e rotazione della ghiera dei diaframmi

Agite leggermente sulla leva di carica e premete il pulsante di scatto a metà corsa per attivare l'esposimetro. Il tempo di otturazione scelto, così come i valori adiacenti (60 e 250 nel caso di 1/125s) sono visibili nel mirino. Ruotate la ghiera dei diaframmi fino a quando il diodo luminoso verde, al centro, non si illumina a indicare l'esposizione corretta. L'apertura del diaframma scelto compare nella piccola finestra posta in alto sopra il vetrino del mirino. Se il diodo verde centrale non si illumina per nessuno dei valori del diaframma, cambiate il tempo di scatto.



6 Scatto

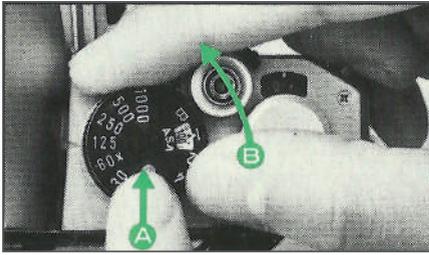
Tenete in modo fermo la fotocamera e premete il pulsante di scatto. Quindi azionate la leva di carica in modo che la fotocamera sia pronta per lo scatto successivo. Con la leva di carica spostata l'esposimetro è attivo. Se la leva è completamente appoggiata al corpo macchina, l'esposimetro è spento.



CARICAMENTO E AVANZAMENTO DELLA PELLICOLA

Non esporre la pellicola alla luce diretta durante il caricamento.

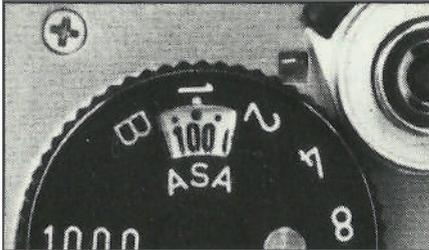
- 1 Sollevare la manovella di ribobinamento fino a quando il dorso si apre.
- 2 Introdurre il rullino della pellicola nel suo alloggiamento e abbassare la manovella di ribobinamento. Introdurre la coda della pellicola nelle fessure del rocchetto ricevente.
- 3 Fare avanzare la pellicola azionando la leva di carica e scattando fino all'aggancio di entrambe le perforazioni sul rullino. Richiudere il dorso con una pressione decisa.
- 4 Azionare la leva di carica e assicurarsi che la manovella di ribobinamento della pellicola ruoti in senso antiorario, a indicare che la pellicola scorre correttamente. Avanzare la pellicola fino a quando il contapose indica la cifra "1", a segnalare che il primo fotogramma è pronto ad essere esposto.



SELEZIONE DELLA SENSIBILITÀ DELLA PELLICOLA

La sensibilità ASA delle pellicole 24x36mm è indicata su ogni rullino. La sensibilità tanto più elevata quanto più è alto l'indice ASA.

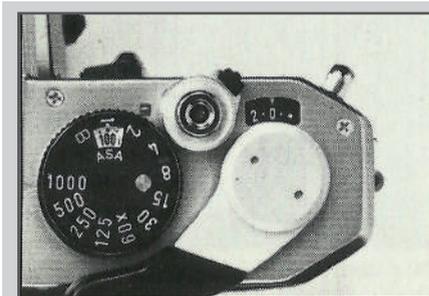
Premendo il pulsante di sblocco sulla ghiera dell'indice ASA, ruotate la corona della ghiera dei tempi fino a quando l'indice ASA della pellicola si trova in corrispondenza del contrassegno.



FINESTRELLA PRO-MEMORIA

Per ricordare il tipo di pellicola inserita nella fotocamera, strappate la linguetta superiore della scatola della pellicola e inseritela nella finestra memo sul dorso della fotocamera.

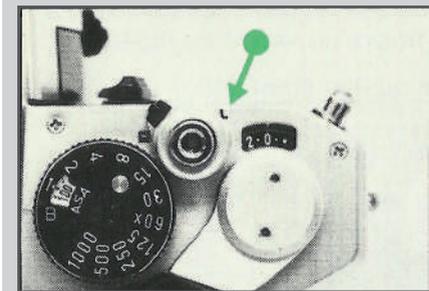
1600 1250 1000 800 640 500 400 320 250 200 160 125 100 80 64 50 40 32 25



SELEZIONE DEL TEMPO DI SCATTO

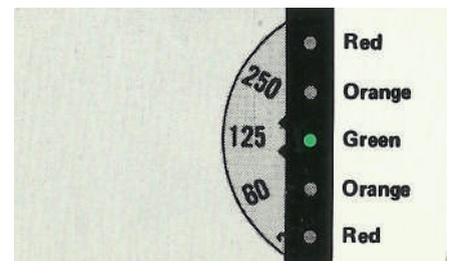
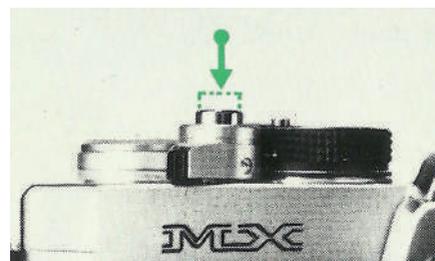
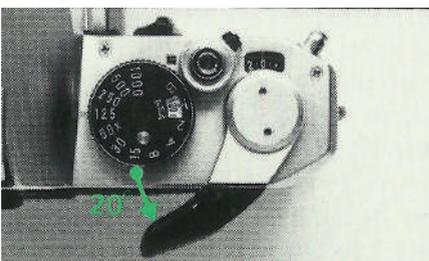
Ruotate la ghiera dei tempi di scatto in un senso o nell'altro fino a far coincidere il tempo di scatto voluto con il riferimento. Questa regolazione si può effettuare sia prima che dopo il caricamento dell'otturatore. Quando si aziona la leva di carica la spia diventa rossa fino a quando l'otturatore non è carico. Il colore della spia di carica diventa nero dopo lo scatto.

Nella posizione B (posa) l'otturatore rimane aperto fino a quando il pulsante di scatto rimane premuto. L'otturatore si chiude quando si rilascia il pulsante. Nelle lunghe pose con l'impostazione B portate la sicura di scatto verso sinistra (una L diventa visibile) tenendo sempre premuto il pulsante di scatto. In alternativa è possibile utilizzare lo scatto flessibile, con relativo blocco.



ATTENZIONE

Con i tempi di scatto più lenti di 1/30s (da 1/15s a 1 secondo e posa B), ponete la fotocamera su un supporto stabile, o montatelo su un treppiede in modo da evitare il mosso. Per salvaguardare il meccanismo dell'otturatore, prima di riporre la fotocamera fatelo scattare.



LA MISURAZIONE DELL'ESPOSIZIONE

L'esposimetro è in funzione quando la leva di carica rapida è scostata di 20° e il pulsante di scatto è premuto a metà corsa. Ruotate la ghiera dei diaframmi fino a quando un diodo luminoso nel mirino non indica che l'esposizione è corretta.

Il tempo di scatto preselezionato, insieme a quelli più vicini (per esempio 60 e

250 nel caso di 125) compaiono a destra nel mirino su di un disco trasparente che risalta nel vetrino smerigliato.

A destra dei tempi di scatto indicati sono presenti cinque diodi luminosi, di solito non visibili. Se il pulsante di scatto è premuto a metà corsa e l'esposizione è corretta, si illumina il diodo verde centrale. In caso di sovraesposizione di 1/2 EV

si illumina il diodo arancio vicino a 250 (nel nostro esempio); nello stesso modo si illumina il diodo vicino a 60 in caso di sottoesposizione di 1/2 EV. Se la sotto o sovra-esposizione è uguale o superiore a 1 EV, un diodo rosso si illumina a indicare che è necessario regolare o il diaframma o il tempo di scatto.

ESTRAZIONE DELLA PELLICOLA

Dopo che l'ultimo fotogramma della pellicola è stato esposto, la leva di carica non può più effettuare una corsa completa (attenzione a non forzare la leva di carica), e questo indica che la pellicola è terminata e deve essere riavvolta.

Aprite la manovella di ribobinamento.

Premete il bottone di sblocco e ruotate la manovella nel senso indicato dalla freccia per ribobinare la pellicola nel suo contenitore.

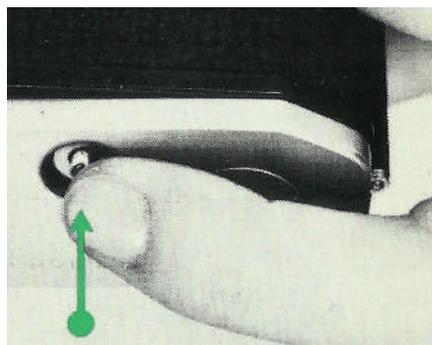
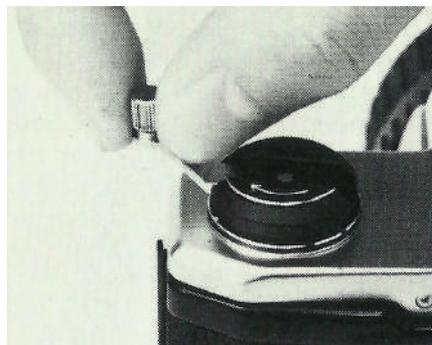
Se il ribobinamento viene effettuato correttamente, la spia di ribobinamento della pellicola (B) lampeggerà.

Proseguire il ribobinamento fino a quando la tensione della manovella cessa; questo indica che la coda della pellicola si è sganciata dalla bobina ricevente.

Sollevate la manovella di ribobinamento (il dorso della fotocamera si apre automaticamente) ed estraete il rullino.

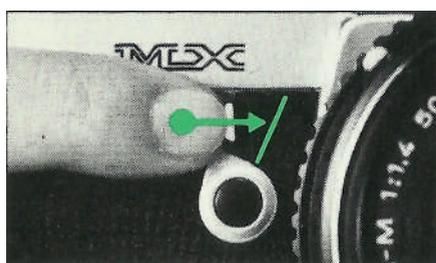
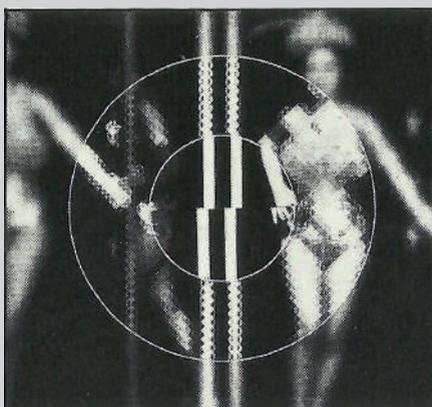
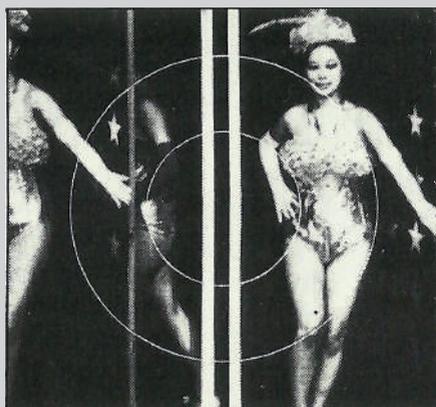
Avvertenza

Evitate di tenere la pellicola alla luce diretta del sole mentre caricate e scaricate la fotocamera con il rullino.



INQUADRATURA E MESSA A FUOCO

Lo schermo di messa a fuoco standard della MX dispone di stigmometro centrale, circondato da una corona di microprismi. Mentre osservate il soggetto nel mirino, ruotare la ghiera di messa a fuoco fino a quando il soggetto non è perfettamente nitido. Se il soggetto non è a fuoco l'immagine in corrispondenza dello stigmometro appare spezzata e l'immagine sui microprismi appare frammentata in piccoli punti.

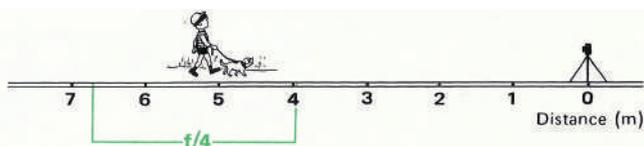
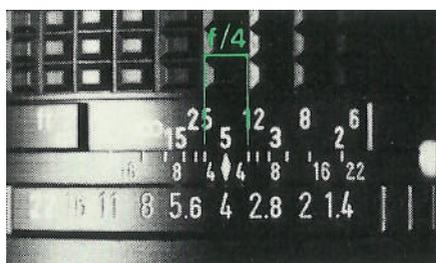


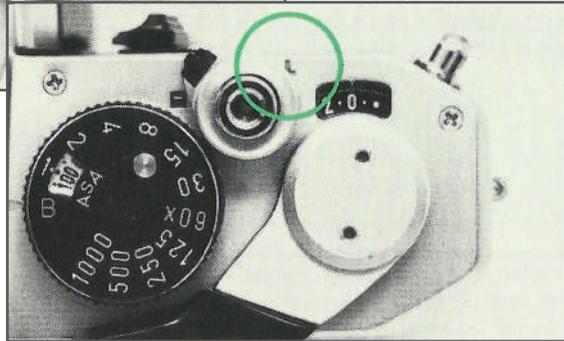
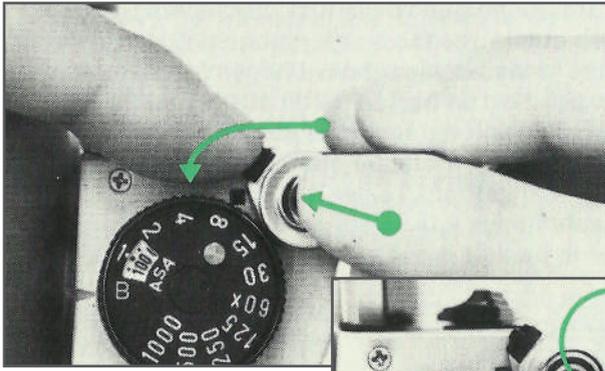
PULSANTE DI CONTROLLO DELLA PROFONDITÀ DI CAMPO

La profondità di campo si riferisce allo spazio compreso fra il punto più vicino e quello più lontano all'interno del quale, per una data apertura del diaframma, l'immagine appare nitida. Per controllare la profondità di campo premete la leva dedicata.

Oppure potete consultare la scala delle profondità di campo dell'obiettivo dopo aver messo a fuoco.

Nell'illustrazione la ghiera di messa a fuoco è regolato su una distanza di cinque metri. Le tacche sui due lati della scala delle distanze corrispondono alle aperture del diaframma e permettono di conoscere la profondità di campo per le diverse aperture del diaframma. Così con f/4 per esempio, la zona compresa fra i due valori contrassegnati indica la zona di nitidezza per questo diaframma. Nell'illustrazione si nota che questa zona si estende fra 4 e 7 metri. Quando l'apertura del diaframma cambia, varia anche la profondità di campo.

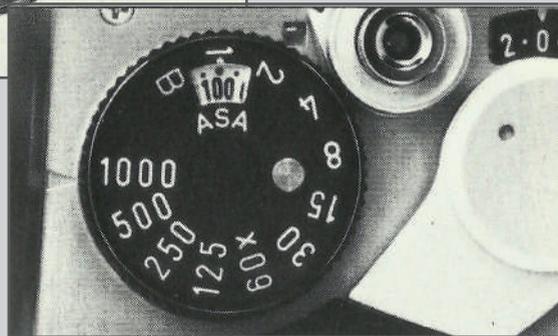
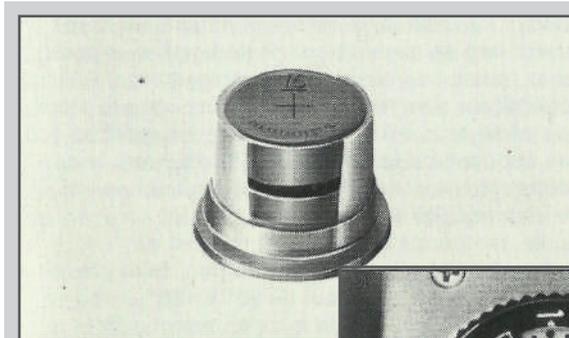




BLOCCO DI SICUREZZA

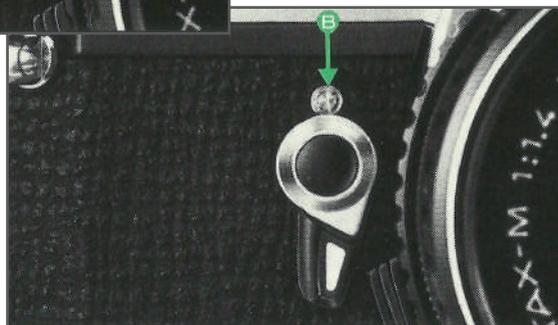
Il blocco del pulsante di scatto è molto pratico nelle pose di lunghe, quando la ghiera dei tempi si trova sulla posizione B. Dopo avere premuto il pulsante di scatto, ruotate la levetta di blocco (sul collare alla base del pulsante di scatto) in modo che compaia la lettera L.

Una volta terminata la posa, riportare la levetta di blocco nella posizione iniziale. Il blocco di sicurezza serve anche ad escludere l'esposimetro e ad evitare scatti involontari.



COMANDO MANUALE DELL'OTTURATORE

Le due pile all'ossido d'argento della MX servono solamente all'alimentazione dell'esposimetro; il meccanismo dell'otturatore è interamente manuale e infatti è possibile far scattare la fotocamera anche nel caso in cui le batterie siano completamente esaurite. Se le pile sono esaurite e l'esposimetro non funziona più, è necessario determinare la corretta esposizione (combinazione tempo/diaframma) basandosi sulla propria esperienza. La maggior parte delle pellicole 24x36mm sono accompagnate da un foglietto di istruzioni con le indicazioni per determinare la corretta esposizione nelle diverse situazioni.



AUTOSCATTO

A seconda dell'ampiezza della corsa della leva di carica dell'autoscatto (in senso orario con la fotocamera di fronte), lo scatto dell'otturatore sarà ritardato da 8 a 15 secondi.

Per usare l'autoscatto non premete il pulsante di scatto, altrimenti lo scatto sarà immediato.

Dopo avere caricato l'otturatore e avanzato la pellicola, ruotate la levetta (A) dell'autoscatto da 90° a 180°.

Poi premete il bottoncino di avvio (B) e l'autoscatto entrerà in funzione.

FOTOGRAFARE IN LUCE INFRAROSSA

Se avete intenzione di fare della fotografia a luce infrarossa, utilizzate il riferimento arancione sulla scala della profondità di campo dell'obiettivo.

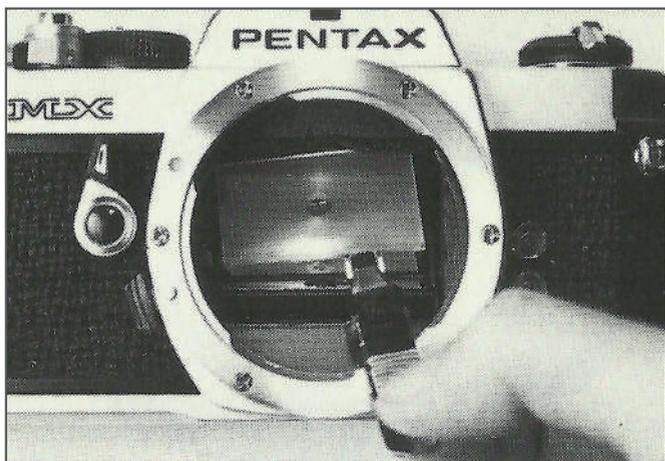
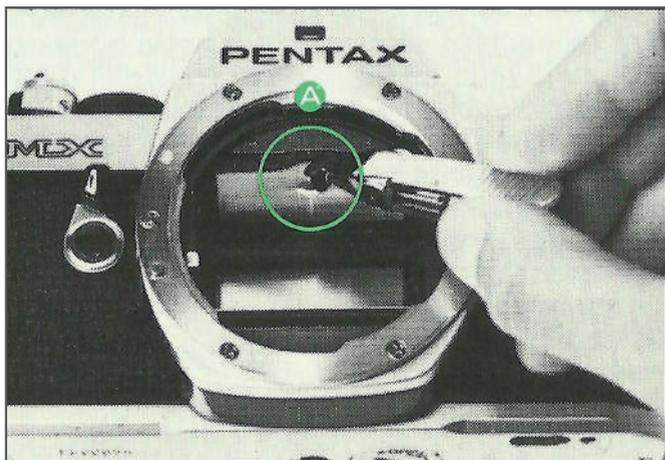
Mettete quindi a fuoco il soggetto.

Rilevate la distanza di ripresa indicata sulla scala delle distanze, riportate poi questa indicazione sulla scala delle distanze in corrispondenza del riferimento per l'infrarosso, ruotando la ghiera di messa a fuoco.

Per esempio, se il soggetto è a fuoco all'infinito, ruotate la ghiera di messa a fuoco fino a quando il simbolo (∞) non si trova in corrispondenza del riferimento per l'infrarosso.

N.B.

Quando si utilizza una pellicola a colori infrarosso non è necessaria la messa a fuoco sul riferimento per l'infrarosso.



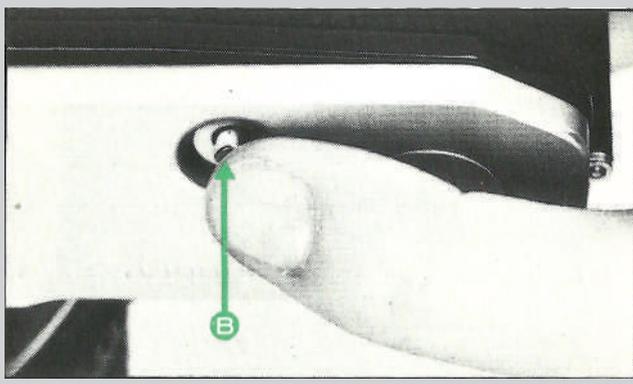
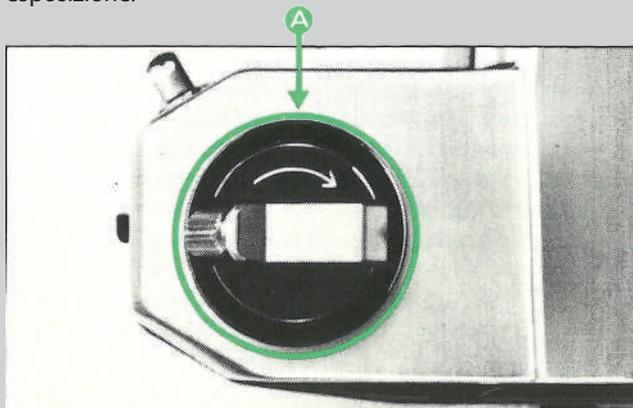
COME EFFETTUARE UNA DOPPIA ESPOSIZIONE

Per eseguire una doppia esposizione effettuate la prima come di consueto. Quindi mettete in tensione la pellicola ruotando la manovella di ribobinamento (A).

Premete il pulsantino di sblocco del ribobinamento e azionate la leva di carica. Questo permette di caricare l'otturatore senza far avanzare la pellicola. Premete il pulsante di scatto per eseguire la seconda esposizione. Quindi eseguite uno scatto a vuoto per evitare qualsiasi sovrapposizione.

N.B.

Il contapose non si ferma quando si esegue una doppia esposizione.



VETRINI DI MESSA A FUOCO INTERCAMBIABILI

Oltre al vetrino standard di messa a fuoco con stigmometro e microprismi, esistono altri sette vetrini di messa a fuoco per la MX.

Per togliere il vetrino standard, tirate lo spinotto di presa (A) usando le pinzette fornite con il vetrino di messa a fuoco intercambiabile.

Il vetrino si inclina verso il basso.

Togliete il vetrino dalla sua cornice afferrando la parte sporgente con l'aiuto delle pinzette.

Per montare il vetrino scelto, appoggiatelo sulla cornice e rimettetela nella sua posizione iniziale.

Per togliere granelli di polvere dallo schermo di messa a fuoco non usate mai un panno, ma utilizzate un soffiETTO.

2021

IL PIACERE DI DEDICARSI ALLA FOTOGRAFIA TUTTO L'ANNO



**IN REGALO
LA ADOX HR-50**

ABBONAMENTI

• on-line sul sito:
www.fotografiastore.it
per informazioni:
abbonamenti@fotografia.it

• Versamento su CCP
23823206 a:
Editrice Progresso s.r.l.
v.le Piceno 14
20129 Milano

• Pagamento con carta
di credito utilizzando il
modulo pubblicato in
questa pagina.

L'abbonamento **decorre**
dal primo fascicolo
disponibile al momento
del ricevimento del
pagamento.

NUMERO FASCICOLI

- Tutti Fotografi 11
- Progresso Fotografico 6
- Zoom 4
- Classic Camera B&W 4
- Nature & Animals 4

TF si! mi abbono € 50 PF si! mi abbono € 46 ZOOM si! mi abbono € 40 N&A si! mi abbono € 23,60

CONTINUA L'OFFERTA!

**DEDICATA AGLI
APPASSIONATI DI
CLASSIC CAMERA**

CC si! mi abbono
€ 30

Bonifico IBAN: IT88c0306901604100000005181 - Intesa San Paolo ag.4 Milano

Versamento su CCP n. 23823206 intestato a Editrice Progresso

Addebitate su carta di credito

CARTA SÌ VISA AMERICAN EXPRESS MASTERCARD

N. Carta.....Scadenza.....

Nome/Cognome.....

Indirizzo.....

CAP.....Città.....PV.....

e-mailTel.....

Firma

Sottoscrivi l'abbonamento **on line** e visita il sito www.fotografiastore.it



1 YEAR
4 EXCLUSIVELY PRINTED ISSUES

MORE THEN 400 FINE ART WORKS,
THE AUTHENTIC WORDS OF THEIR
AUTHORS, AND PRICE OF THE
PRINTS.

PER RINNOVARE L' ABBONAMENTO
E NON PERDERE L' OFFERTA ENTRA
IN FOTOGRAFIASTORE.IT

zoom^{ball}



AS GIFT
WITH SUBSCRIPTION

- REALIZED BY A BIG HYDRAULIC MOULD PRESS
- MULTI POLISHING
- TO AVOID IMPERFECTIONS IT'S GRADUALLY BROUGHT DOWN TO ROOM TEMPERATURE
- TWO DISK WITH A FINE POLISHING SURFACE SPIN AT HIGH SPEED WITH THE BALL IN BETWEEN: AFTER 45 MINUTES THE BALL IS 100% TRANSPARENT.
- ORGANIC MATERIAL
- WITHSTANDS UP TO 1600 C°