

Classic

CAMERA

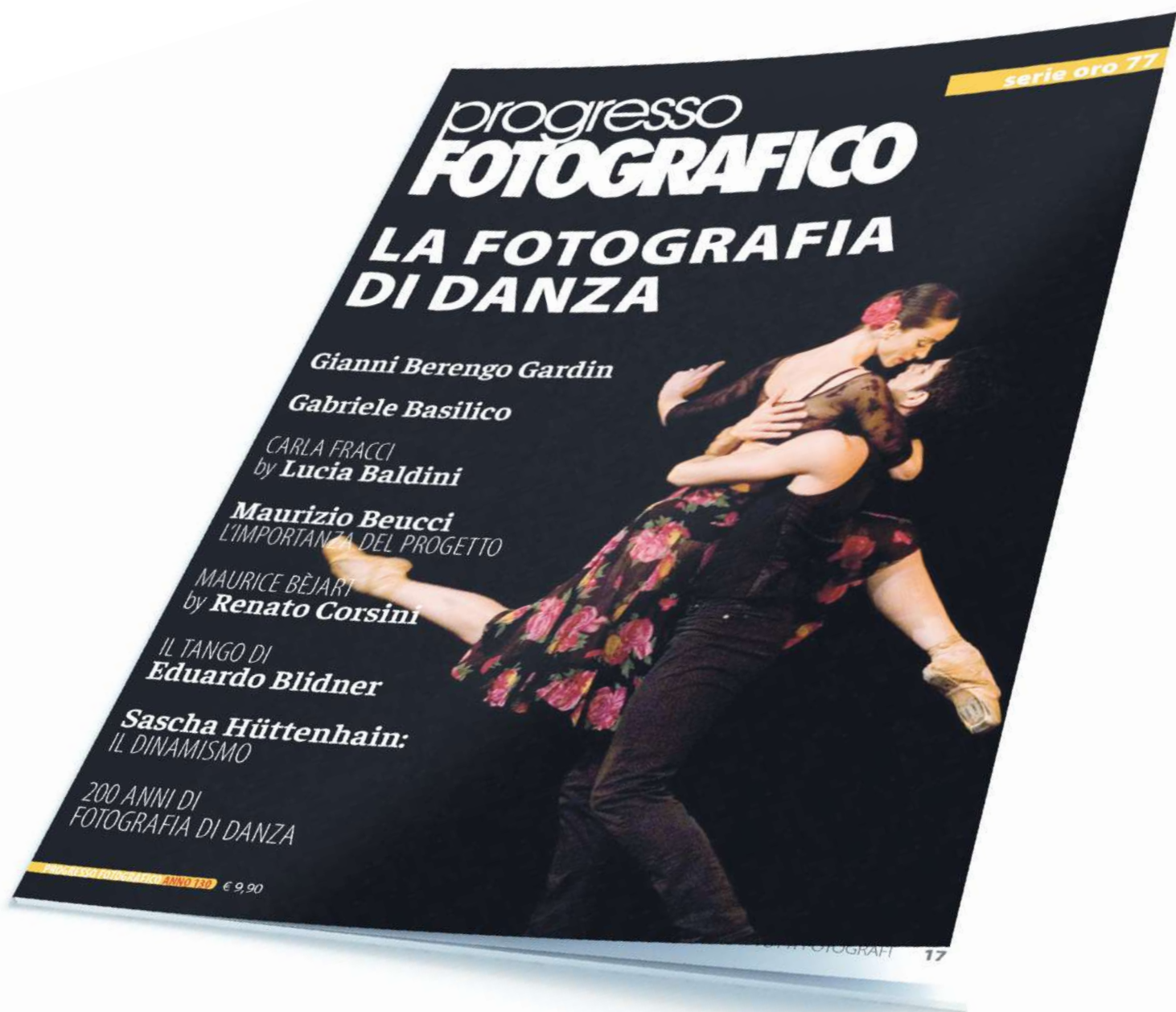
BLACK & WHITE

€ 12,00 - Febbraio 2025 Trimestrale
Poste Italiane s.p.a. - Spedizione in
Abbonamento Postale DL 353/2003
(convertito in Legge 27/02/2004 n.
46) art. 1, comma 1, LO/MI - Codice
SAP n. 31551462-005

ELIZABETH OPALENIK
IL MORDANÇAGE

PROGRESSO FOTOGRAFICO

LE EMOZIONI DELLA DANZA



EDITORIALE

DIRETTORE RESPONSABILE

Paolo Namias

TECHNICAL EDITOR

Danilo Cecchi

GRAFICA

Karen Copetti

REDAZIONE E COLLABORATORI

Paolo Ascenzi, Massimo Bertacchi,
Gabriele Coassin, Roberto Lavini,
Mauro Melchiori, Sara Namias,
Alberto Novo, Giovanni Savino.

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE

Viale Piceno 20 - 20129 Milano

ABBONAMENTI

e-mail: support@fotografia.it
Italia (3 numeri) € 30,00
Estero (3 numeri) € 40,00

FASCICOLI ARRETRATI

Una copia € 12,00 + spese spedizione

COME EFFETTUARE I PAGAMENTI

- Assegno
- Carta di credito
- Conto corrente postale numero:
1066914621 intestato a Rodolfo
Namias editore
- Bonifico: Rodolfo Namias editore
- Cariparma
IT75V0623065230000030581359

© Rodolfo Namias Editore srl 2025

www.fotografia.it

È vietata qualsiasi riproduzione, adattamen-
to, traduzione senza autorizzazione.

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

Mascarini, Brescia

Distribuzione: Press-Di Via Trentacoste 7,
Milano ISSN: 1125 - 6443

Autore della foto di copertina:
Elizabeth Opalenik

CLASSIC CAMERA
FEBBRAIO 2025

121

“Fotografare con una fotocamera a foro stenopeico è un’esperienza completa-
mente diversa dalla comune pratica fotografica.” Sono le parole di Sauro Erri-
chiello, un autore che oltre a fotografare si costruisce da solo le fotocamera a fo-
ro stenopeico; l’esperienza acquisita gli permette di realizzare macchine diverse
in base alle proprie esigenze di ripresa.

Il significato del gesto artistico è espresso da Sauro stesso: “L’aspetto interessante
del fotografare con tempi così lunghi è che si condensa lo scorrere del tempo in
un’unica immagine. Dal momento in cui si inizia l’esposizione (l’apertura del fo-
ro), durante la ripresa possono accadere tante cose: variazioni di luce, movimen-
to di nuvole, passaggio di soggetti con relative scie fino al passaggio veloce di
una persona o di una macchina, che però non verranno registrate.”

Interessanti riflessioni sono quelle espresse da Roberto Lavini, che ho condensa-
to nel titolo Photoshop non ha inventato nulla: Photoshop infatti non fa altro che
replicare in digitale strumenti e concetti base della fotografia analogica. Da qui
la conclusione: “ecco perchè studiare le tecniche della camera oscura è prezioso
anche per chi usa gli strumenti digitali”. Nell’articolo Roberto analizza strumenti
come Scherma e Brucia, Curve e la Maschera di Contrasto, o tecniche come Ma-
schere e selezioni e Filtri e tonalità. Personalmente ho fatto tanta camera oscura
(tanti anni fa) e mi sono ritrovato.

La tecnica del Mordançage, che risale alla fine del 1800 originariamente era un
metodo per invertire un film negativo; il padre della formula attuale è A. Marria-
ge, che la descrisse in una pubblicazione del 1944. Questo per introdurre il lavo-
ro di Elizabeth Opalenik, una bravissima artista di cui pubblichiamo le opere di
Mordançage e che così descrive il suo coinvolgimento con questa tecnica: “fui
immediatamente rapita dai delicati veli dell’emulsione d’argento che si liberava-
no nelle aree d’ombra della stampa.”

Paolo Namias

ELIZABETH OPALENIK

ARTISTA DEL MORDANÇAGE

2

PHOTOSHOP

NON HA INVENTATO NULLA

10

L’ULTIMA SFIDA

DELLA ZEISS IKON

14

MEDITAZIONE STENOPEICA

22

BRASSAÏ

RITRATTI D’ARTISTA

30

MISTERI:

ALLA RISCOPERTA DELL’ELMAR PERDUTO

38

KORONA

E L’OTTURATORE PNEUMATICO

46

ELIZABETH OPALENIK

ARTISTA DEL MORDANÇAGE



Kaitlyn options grid. Variazioni che mostrano come ogni immagine possa essere diversa a seconda di carta, di sviluppo e di toner, 2017.

Elizabeth ha scoperto la fotografia come metafora della vita nel 1979 partecipando ai Maine Photographic Workshops e ha trovato passione e opportunità in Provenza nel 1983, dove ha iniziato la sua evoluzione come Mordançeuse.

Il suo contributo al processo di mordançage è stata la manipolazione della gelatina d'argento per produrre suggestivi veli di emulsione, aggiungendo così la sua firma a questa particolare tecnica. Viaggiando attraverso sei continenti con la fotocamera in mano, Elizabeth unisce vita e fotografia insegnando in wor-

kshop, partecipando a progetti umanitari e facendo arte. Il suo lavoro è apprezzato dai collezionisti d'arte internazionali.

Realizzando il sogno di una vita, ha pubblicato la sua monografia: "Poetic Grace: Elizabeth Opalenik Photographs 1979-2007". Nel 2020 Elizabeth ha creato "Workshop Stories: changed through photography", che comprende storie e immagini di un centinaio di maestri contemporanei di fotografia che, a partire dagli anni Sessanta, hanno cambiato la vita delle persone.

Come nascono le tue opere?

Ognuno di noi deve trovare la propria strada per contribuire alla ricerca artistica; i "veli drappeggiati" sono il mio contributo al processo di Mordançage di Jean-Pierre Sudre, ricorrendo al mio alito o a gocce d'acqua per alterare o preservare il delicato velo d'argento fluttuante. Le emulsioni, una volta staccate, le sovrappongo all'immagine dando nuova vita al paesaggio emotivo dei miei soggetti e della mia mente.

In qualsiasi processo artistico i migliori risultati nascono dal connubio tra sog-



Windswept, Norwalk Connecticut, 1992-1995.



Centered in the Universe, 2008.

La tecnica del Mordançage

Il mordançage risale alla fine del 1800, originariamente un metodo per invertire un film negativo.

La scoperta iniziale è di Liesegang nel 1897, poi un certo Andersen migliorò la formula di Liesegang sostituendo l'acqua ossigenata all'ammonio persolfato, e questa è la formula che si usa oggi.

Il processo fu chiamato con molti nomi diversi: *bleach-etch*, *etch-bleach*, *gelatin relief*, e *reverse relief* (*sbianca-incisione*, *rilievo inverso*).

La sua applicazione su una stampa è documentata a partire almeno dal 1929 in *Practical Colour Photography* (2 edizione, di E.J. Wall), mentre A. Mariage (1944) è il padre della formula attuale che usa cloruro di rame, acido acetico e acqua ossigenata al posto di solfato di rame, acido nitrico, potassio bromuro e acqua ossigenata di Wall.

In Francia, verso la fine degli anni Sessanta, Denis Brihat e Jean-Pierre Sudre applicarono questa tecnica alla carta, non tanto per invertirla, quanto per ottenere immagini particolari, simili a solarizzazioni, nelle quali l'asportazione della gelatina dai neri conferiva una matericità non ottenibile altrimenti.

Tra gli aspetti peculiari: l'erosione della gelatina porta a nudo la carta del supporto, causando un contrasto tra la sua rugosità e l'aspetto lucido dell'immagine rimasta inalterata, nonché dando la possibilità di impregnare di colorante le sole fibre della carta.

Inizialmente la tecnica fu chiamata *grignotage* (erosione), poi venne mutata in *mordançage*; questo termine è però fuorviante perché la mordenzatura è un processo che si applica per virare un'immagine argentea per mezzo di coloranti e ha in comune solo l'uso dei sali di rame.

Elizabet Opalenik, allieva di Sudre, lavora sul processo conservando il velo delicato della gelatina e riposizionandolo sulla stampa.

Opalenik spiega così la sua tecnica: per le mie manipolazioni uso gocce d'acqua, siringhe, faccio ondeggiare la vaschetta d'acqua, uso il mio fiato o anche un dito bagnato così da trasformare i rigonfiamenti in veli. L'acqua calda aiuta il distacco, l'acqua fredda rende più resistenti i veli.



Harvest moon. Un lavoro con la foglia a forma di cuore su vetro: la foglia e la luna sono dipinte a mano, 2012.



Revelations, Santa Fe, 1996.

getto e procedimento; quando le ombre si sollevano con leggiadra fluidità, si aggrappano alle luci in una danza che ha spinto Sudre a chiamarmi "Mordançeuse".

Grazie al gesto artistico e alle possibilità offerte dalla fotografia, con questa tecnica non ci saranno mai due opere uguali, ognuna è un pezzo unico.

Puoi raccontarci la tua esperienza fotografica e il percorso che ti ha portato alle tecniche fotografiche alternative?

Nel 1979 vivevo a Westport, Connecticut e cercavo la mia strada tra un'attività di costruzione/progettazione e la direzione di un jazz club, quando iniziai a chiedermi: "Cosa intendo fare della mia vita? Chi sono io?"

Un amico mi parlò dei Maine Photographic Workshops e mi mostrò un loro depliant di presentazione. "Workshop di fotografia? Cosa significa?" Intrigata da questa idea, l'estate stessa mi iscrissi a un corso intermedio di camera oscura di due settimane che si rivelò molto stimolante. Fui introdotta a tecniche che non avevo mai immaginato e a fotografi di cui non avevo mai sentito parlare; mi persi nell'universo della "mela" di Paul Caponigro attraverso la bellezza di una stampa d'arte. Dopo aver visto la proiezione delle diapositive di Cartier-Bresson "The Images of Man", non riuscivo a smettere di piangere. Se solo un corso di camera oscura aveva un tale impatto su di me, cosa avrei potuto aspettarmi diventando una fotografa? Mi iscrissi a un corso di tre mesi che iniziava quell'autunno. Nessuna nostalgia ad abbandonare il passato. Dopo quel corso mi fu offerta una borsa di studio per i successivi tre mesi e poi, l'estate stessa, l'incarico di direttrice della struttura. A 32 anni avevo acquisito competenze di vita nuove, mentre i Workshops crescevano. Ne è nato un rapporto che ha cambiato la mia vita e che continua tuttora.

Come hai pensato di sperimentare il mordançage?

Nei primi anni Ottanta, David Lyman, fondatore di MPW (ora Maine Media), venne invitato da Lucien Clergue a collaborare ai Rencontres d'Arles; nel 1982, Kate Carter e Craig Stevens, i miei primi insegnanti, dettero vita a dei workshop in Provenza collaborando con Jean-Pierre Sudre e tornarono nel Maine con alcune delle sue stampe. Ne rimasi affascinata.

Gli anni seguenti i workshop vennero ripetuti ed io aiutai ad allestire le camere oscure e feci da assistente a quei corsi



Pas de Deux. Combinazione di carta e toner per variare il colore, 2023.



Mistral. Esplorazione dei paesaggi della mia mente tra rimozione dell'emulsione e lavorazione della foschia, 2024.

a Fontvieille, un piccolo villaggio vicino ad Arles; in quell'occasione ebbi la possibilità di visitare l'atelier di Jean-Pierre e Claudine Sudre a Lacoste.

Nei successivi dieci anni, la collaborazione tra i workshop di Arles e MPW proseguì; poi per venti anni ancora nei miei workshop itineranti condivisi magiche giornate con i Sudre. Fin dalla prima visita, in cui ebbi la possibilità di conoscere il loro lavoro, mi sentivo come a casa, fotograficamente.

I Sudre erano dei maestri nella stampa d'arte, esperti di qualsiasi processo e, una volta scoperta la bellezza di quelle stampe, non puoi più dimenticarla. Erano stampe che potevo tenere in mano, non osservarle da dietro il vetro: le dividevo con gli occhi.

Ho incontrato anche Denis Brihat, un altro maestro. Tutto per me era una continua fonte di ispirazione.

Nel 1991 Jean-Pierre Sudre offrì a sette americani un workshop, con Craig Stevens che faceva da traduttore. Fui la prima a iscrivermi, affascinata dal processo di mordançage e dalla possibilità di impararlo da questo artista sensibile.

Raccogliemmo erbe, avena selvatica, finocchio e oggetti trovati in quel paesaggio provenzale per realizzare i nostri lavori. Fui immediatamente rapita dai delicati veli dell'emulsione d'argento che si liberavano nelle aree d'ombra della stampa. Gran parte del mio lavoro figurativo dell'epoca si incentrava su veli di tessuto ondeggianti e fu quindi naturale per me sperimentare questa tecnica creativa.

Stavo facendo la mia quinta stampa cercando di salvare la morbida emulsione, ma questo non era l'intento di Jean-Pierre che scosse la testa e, sorridendo, disse *"les américains!"*.

Nelle successive quattro o cinque ore continuò a tornare da me, mentre cercavo di trovare il risultato migliore. La mattina seguente mi chiese di firmare i miei appunti e la mia stampa con la dedica: "a

Jean-Pierre con amore".

C'è una stampa, o una serie, a cui sei particolarmente affezionata e della quale sei orgogliosa?

Le prime immagini di mordançage di successo sono quelle che hanno maggiore significato per me e ad alcune sono ancora affezionata; una di queste è "Windswept", che è diventata la copertina della mia monografia Poetic Grace. Quell'estate la portai in Provenza per mostrarla a Sudre durante i Rencontres. Non faceva che elogiarmi e la mostrava a ogni fotografo che passava, da Doisneau a Bresson.

Dieuzaide amava una stampa diversa, "Margot", e voleva acquistarla, ma non gliela vendetti; avevo ancora tanto da imparare e tante nuove idee da esplorare: loro sorridevano. Ora sorrido io, pensando alla mia ingenuità. Spesso usavo foglie a forma di cuore per sperimentare nuove idee e altre carte. Certamente, "Centered in the Universe", che mi ha richiesto circa tre settimane per trovare quel colore rosso, è la più preziosa. È quella che rimpiango di aver venduto.

La tua carriera fotografica è costellata di soddisfazioni, noi vediamo solo i successi: quanto ti sono costati? C'è sempre qualcosa da imparare dai propri errori... quali ti hanno aiutata a migliorarti dal punto di vista tecnico e da quello artistico?

Ho imparato che avrei dovuto prendere appunti migliori, come dimostra il fatto che non sono mai riuscita a ottenere lo stesso colore di "Centered in the Universe". I miei appunti erano sul retro della stampa montata!

Sono sempre stata un po' allergica alla camera oscura, quindi l'entusiasmo a volte ha prevalso sul buon senso e sulle pratiche di camera oscura. Sicuramente insegno il rispetto della camera oscura e l'importanza di prestare attenzione alla chimica. Il mio più grande rimpianto è

di non conoscere a sufficienza il francese per conversare con Sudre e Brihat. Anche se chi mi conosce riderebbe, io sono timida e non ho fatto loro molte domande, limitandomi ad osservare; è così che ho trovato la mia strada.

Nuove prospettive, progetti, tecniche...?

Continuo a esplorare le molte possibilità del processo di mordançage e le difficoltà che si riscontrano per la riduzione dell'argento nelle poche carte disponibili. Mi piace esplorare solo i veli per creare le mie immagini... paesaggi della mia mente.

Oggi sento come una sfida al mio spirito creativo il rilievo della stampa al carbone mentre lavoro sui trasferimenti su vetro. Anche l'increspatura della gelatina pigmentata mi emoziona, la vedo come un'estensione dei veli nel mordançage che mi ha sempre interessato. Una cosa che continuo ad approfondire è la tridimensionalità delle stampe.

I prodotti chimici per la stampa al carbone sono meno pericolosi rispetto a quelli per il mordançage, anche se con questa tecnica lavoro sempre all'aperto.

Ho anche molte immagini che penso guadagnerebbero se stampate al platino/palladio, e quindi arriverò anche a quello, soprattutto nel lavoro che faccio con i medici in Amazzonia e Sud America. Abbinare il processo al progetto, come il lavoro con gli Amish, ne aumenta il pregio.

Recentemente, ripulendo il mio hard disk dai vecchi lavori, mi sono resa conto di quanto amassi lavorare con le emulsioni liquide, i collage, i trasferimenti e la pittura. Ho sempre amato le procedure manuali, così come mi piace lavorare con carte fatte a mano sulle quali stampare in digitale, anche se alterando la stampa in qualche modo. Ma ho poco tempo, e le possibilità sono talmente tante!

Alberto Novo

Siti web personali e altri riferimenti

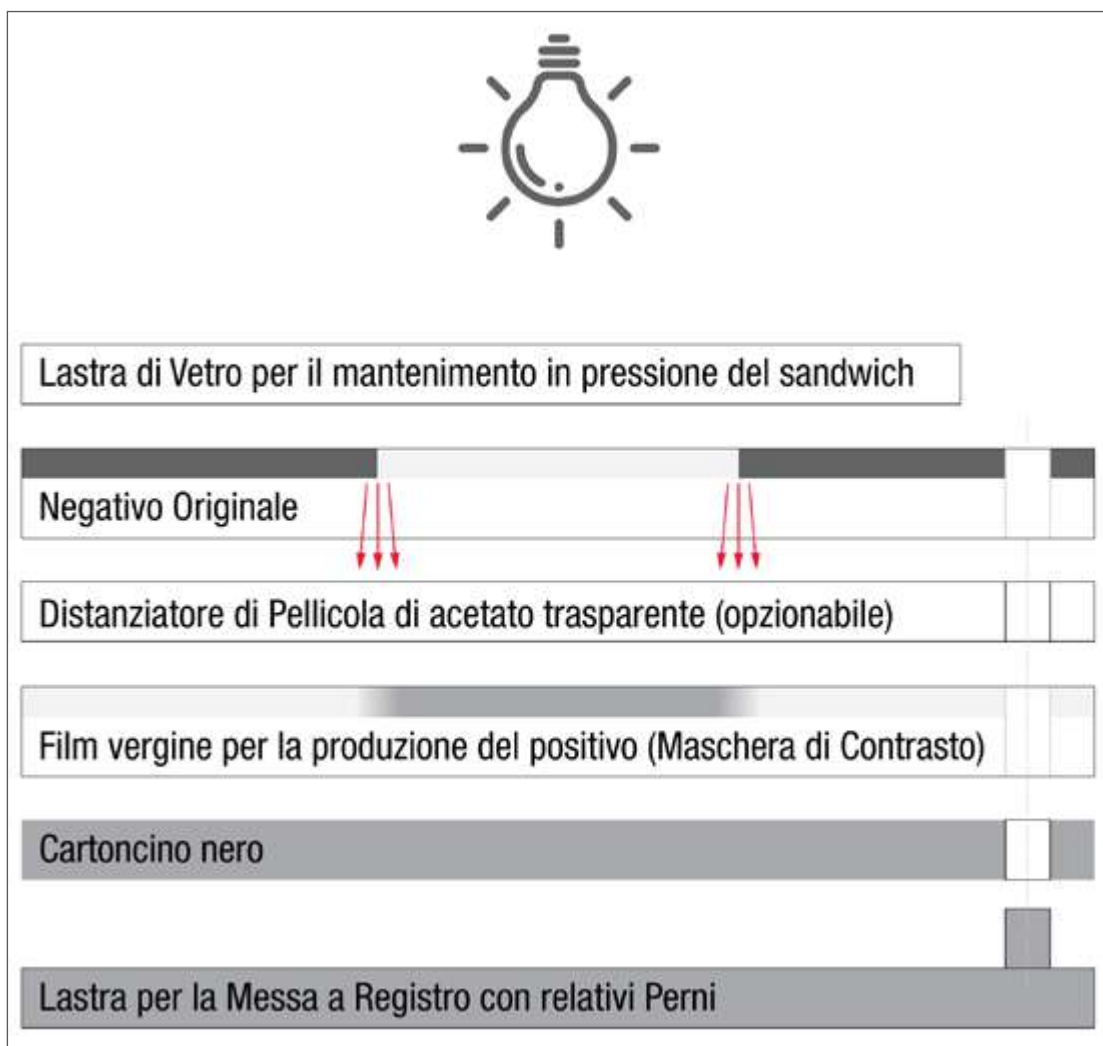
- www.elizabethopalenik.com/
- www.instagram.com/elizabethopalenik/
- www.facebook.com/elizabethopalenik/
- www.alternativephotography.com/elizabeth-opalenik/
- www.catalystinterviews.com/interviews/2024/1/26/elizabeth-opalenik
- www.freestylephoto.com/mordancage
- www.poeticgrace.com
- workshopstories.com

Il libro Poetic Grace è reperibile in poeticgrace.com



PHOTOSHOP NON HA INVENTATO NULLA

Photoshop non fa altro che replicare in digitale strumenti e concetti base della fotografia analogica. Ecco perchè studiare le tecniche della camera oscura è prezioso anche per chi usa gli strumenti digitali.



La cultura della camera oscura ha influenzato e ispirato lo sviluppo e la progettazione di programmi di "editing" delle immagini digitali come Photoshop. Questo software fu sviluppato dai fratelli John e Thomas Knoll intorno alla metà del 1980 e già in questa prima versione troviamo i "comandi" "schermo" e "brucia" che provengono dall'esperienza e dalla pratica della Camera Oscura.

Nel 1988 i fratelli Knoll vendono la licenza di Photoshop a Adobe e Russell Brown, collaboratore del progetto di Photoshop 1.0 uscito nel 1990, si ispirò al lavoro che

il fotografo Jerry Uelsmann aveva eseguito in Camera Oscura venti anni prima di Photoshop.

Brown ammirava i suoi fotomontaggi surreali e li considerava anticipatori di ciò che avrebbe potuto fare il software.

L'avvento della fotografia digitale ha rivoluzionato il mondo delle immagini, portando molti a credere che le tecniche e le sensibilità della Camera Oscura siano andate ormai perdute, ma molti dei principi fondamentali della fotografia analogica sono stati non solo incorporati, ma anche valorizzati nei nuovi strumenti digitali.

Il negativo originale e la pellicola di mascheratura non esposta vengono posizionati con il lato emulsione rivolto verso l'alto, in direzione della luce.

L'esposizione attentamente controllata crea un positivo debole e leggermente sfuocato.

Una pellicola di acetato trasparente potrebbe essere inserita tra il negativo e la pellicola di mascheratura per aumentare la distanza di proiezione e controllare il grado di sfocatura

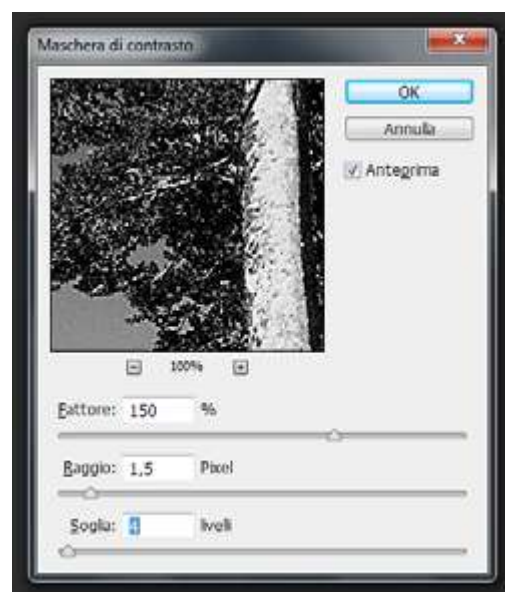


Il Negativo e la Maschera di Contrasto saranno stampati insieme a registro. Ciò riduce il contrasto complessivo del negativo originale, ma aumenta la percezione di nitidezza dei contorni dell'immagine



Il negativo originale viene messo a registro con la Maschera di Contrasto ed esposti insieme con il lato emulsione rivolto verso il basso.

È conveniente aumentare il contrasto della carta per compensare la perdita di contrasto complessivo del negativo e migliorare l'effetto bordo dell'immagine.



Pannello della "Maschera di Contrasto" di Photoshop

Una delle ironie della rivoluzione digitale nella fotografia è che molte persone presumono che lavorare con Adobe Photoshop e le stampanti digitali significhi necessariamente lasciarsi alle spalle molti dei metodi della fotografia tradizionale, le sue abilità e persino alcuni dei suoi valori, mentre credo che lo studio delle tecniche di Camera Oscura possano aiutare la comprensione delle pratiche fotografiche digitali. Gran parte degli strumenti di Photoshop che oggi consideriamo indispensabili trovano le loro radici nelle tecniche tradizionali della Camera Oscura.

Gli strumenti

Tra gli strumenti più emblematici possiamo citare:

▷ Scherma e Brucia

Questi strumenti riproducono fedelmente le tecniche manuali di controllo dell'esposizione in Camera Oscura, dove da sempre si utilizzano mascherature o esposizioni selettive per schiarire o scurire porzioni specifiche dell'immagine. Il principio rimane invariato: manipolare l'esposizione per guidare lo sguardo dell'osservatore.

▷ Curva

Il pannello delle curve di Photoshop deriva direttamente dalla "Curva Caratteristica" utilizzata nella fotografia analogica per rappresentare la risposta tonale della pellicola. Proprio come in Camera Oscura si possono regolare i toni intermedi, le alte luci e le ombre, così il pannello Curva consente un controllo preciso sulla luminosità e sul contrasto delle immagini digitali. In analogico la curva caratteristica viene utilizzata per mostrare come una pellicola risponde all'esposizione e allo



Jerry Uelsmann, *Untitled (Boy with Water Drips and Dark Sphere)*, 2006. Gelatin silver print. 29.2 × 26 cm \$5.000. Scheinbaum & Russek Ltd., Santa Fe

sviluppo. I fogli illustrativi dei dati tecnici ci dicono cosa aspettarci se usiamo una determinata pellicola. Per esempio la Kodak T-Max è una pellicola in bianco e nero in grado di riprodurre un'ampia gamma tonale e ha una curva caratteristica standard.

Kodalith Ortho è invece un'emulsione ad alto contrasto con pochissime infor-

mazioni dei mezzi toni e la sua curva caratteristica è molto ripida.

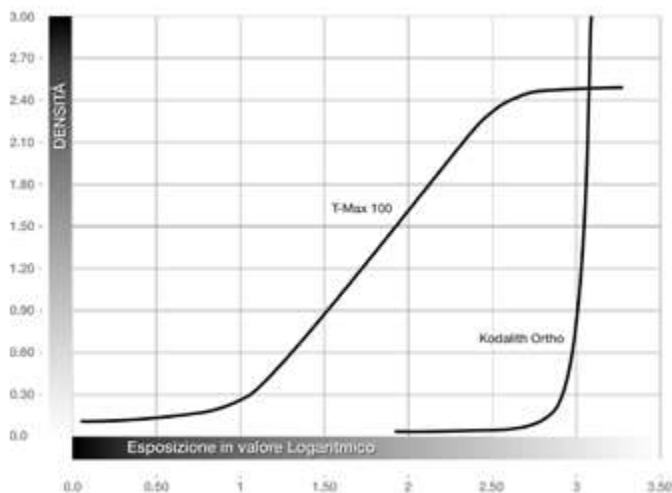
▷ **Maschera di Contrasto**

In camera oscura si adoperava una tecnica che utilizzava una maschera sfuocata per far risaltare i contorni delle immagini. La procedura consiste nell'esposizione di un positivo fuori fuoco, a bas-

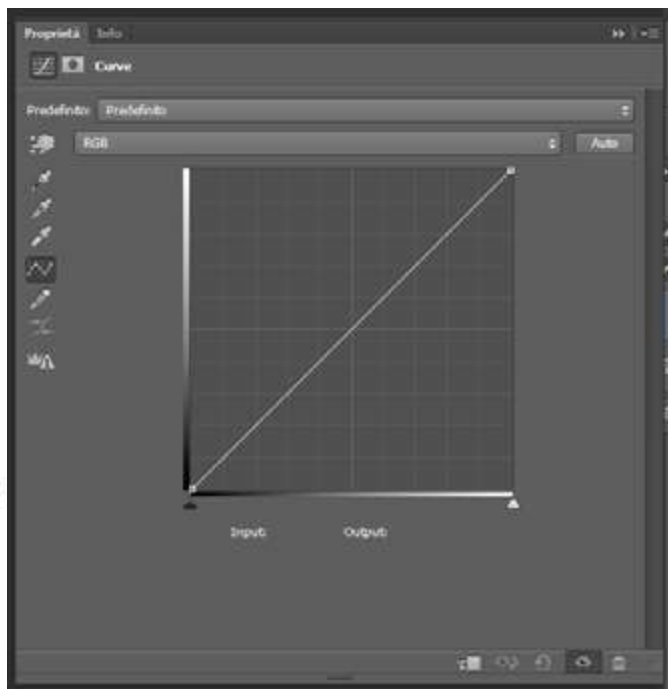
so contrasto e messo a registro col suo negativo originale.

La stampa, se eseguita su una carta a contrasto più elevato, mette in evidenza solo i contorni dell'immagine favorendo una percezione di maggiore fuoco.

La sua implementazione in Photoshop conserva la stessa logica e l'algorit-



Curva caratteristica della pellicola Kodak T-Max 100 con emulsione di media gradazione e curva della pellicola Kodalith con un'emulsione ad alto contrasto.



Pannello "Curve" di Photoshop



Strumenti "Scherma e Brucia" di Photoshop

mo aumenta il contrasto sui contorni dell'immagine.

I concetti della fotografia analogica

Oltre agli strumenti, anche molti concetti chiave della fotografia analogica sono stati reinterpretati e adattati al contesto digitale:

▷ Grana/Rumore

La grana è legata alla struttura dell'emulsione fotografica e oggi è tradotta nel concetto di rumore digitale. Anche se le proprietà fisiche sono diverse, l'approccio estetico è simile: il rumore può essere ridotto o enfatizzato per conferire un certo carattere all'immagine, esattamente come si fa con la grana della pellicola.

▷ Latitudine di posa/Gamma dinamica

La latitudine di posa, ossia la capacità di una pellicola di registrare dettagli sia nelle ombre che nelle luci, trova un parallelo nella gamma dinamica delle fotocamere digitali. Entrambi i sistemi si occupano della capacità di raccogliere informazioni visive nelle zone di sovra-esposizione e sotto-esposizione dell'immagine.

Le tecniche

Esistono numerosi altri parallelismi tra le

tecniche della Camera Oscura e quelle digitali:

▷ Maschere e selezioni

In Camera Oscura si utilizzano mascherature fisiche per controllare l'esposizione di determinate aree. Questo concetto è stato ripreso in Photoshop con l'uso delle maschere di livello e strumenti di selezione, che consentono un controllo accurato e non distruttivo delle modifiche.

▷ Filtri e tonalità

L'uso di filtri colorati o tecniche di v-raggio per alterare il bilanciamento cromatico o creare effetti artistici è stato tradotto nei filtri digitali e nelle regolazioni di tonalità, saturazione e bilanciamento del bianco.

▷ Stampa finale

Anche la stampa finale, una fase cruciale in Camera Oscura, rimane fondamentale in digitale. La gestione del colore e dei profili ICC rappresentano un'evoluzione delle tecniche di calibrazione utilizzate nella stampa analogica.

Lungi dall'essere una sostituzione, il passaggio dalla Camera Oscura all'editing digitale rappresenta una continuità culturale e tecnica. Le competenze acquisite in

Camera Oscura non sono cancellate, ma rielaborate in un contesto nuovo.

Questo dialogo tra i due mondi ha portato a una sintesi in cui le sensibilità fotografiche tradizionali convivono con le potenzialità creative offerte dalla tecnologia.

Fotografi e artisti visivi stanno riscoprendo l'importanza della manualità e della consapevolezza sull'utilizzo dei processi analogici e digitali; Adobe stessa ha costruito Photoshop sulla base di questa eredità come un ponte tra tradizione e innovazione, integrando strumenti che richiamano esplicitamente alla Camera Oscura.

La fotografia digitale non ha segnato la fine di un'epoca, ma ha aperto una nuova fase in cui le tradizioni della Camera Oscura trovano nuove forme di espressione. Le tecniche analogiche non sono state sostituite, ma reinterpretate creando un dialogo continuo tra analogico e digitale. Questo dimostra che, anziché separare, la rivoluzione digitale ha unito due mondi, arricchendoli entrambi.

Siamo convinti che l'immagine digitale e la Camera Oscura possono creare nuove forme di convivenza, di dialogo e scambio, e che possono riemergere sensibilità e culture che sembravano cancellate.

Roberto Lavini

L'ULTIMA SFIDA DELLA ZEISS IKON



Contarex I prima serie con obiettivo Planar 50mm f/2

Più di cinquant'anni fa, nei primi anni Settanta, la società Zeiss Ikon che per quasi mezzo secolo aveva dominato il mercato delle fotocamere (almeno dal punto di vista della qualità e del prestigio, con le Super Ikonta di medio formato e le 35mm Contax a telemetro), si ritira dal settore terminando anche la produzione delle fotocamere Contarex che per quindici anni avevano incarnato l'ideale della perfezione ottica e meccanica.

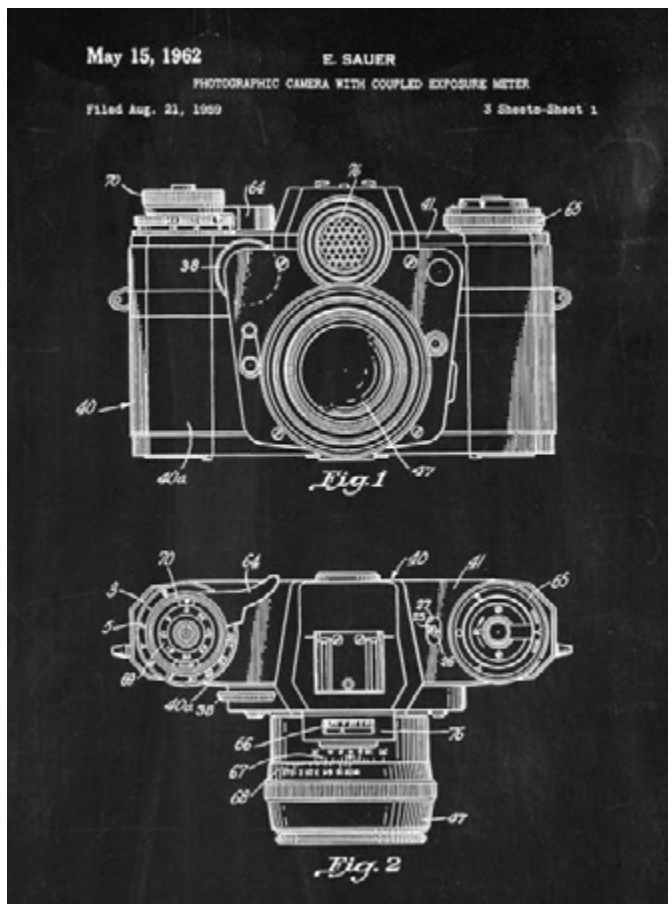
Per quasi cinque decenni, fra il 1926 ed il 1972, Zeiss Ikon ha offerto una produzione diversificata per fascia di prezzo, ma sempre con modelli di punta prestigiosi che costituivano una sorta di simbolo e di bandiera.

Negli anni Trenta questo simbolo è stata la Contax a telemetro, resuscitata in una nuova veste negli anni Cinquanta dopo la divisione della Germania e il forzato abbandono della sede di Dresda per Stoccarda. Alle Contax vengono affiancate nei primi anni Cinquanta, ma senza troppa convinzione, le reflex 35mm della serie Contaflex, dalle prestazioni fortemente limitate essendo equipaggiate con obiettivi Tessar non intercambiabili e con otturatori Synchro Compur; nel frattempo Zeiss Ikon comincia a lavorare alla progettazione di una nuova reflex 35mm, questa volta priva di compromessi. Si tratta dell'ultima sfida a un mercato caratterizzato dalla pressione della produ-

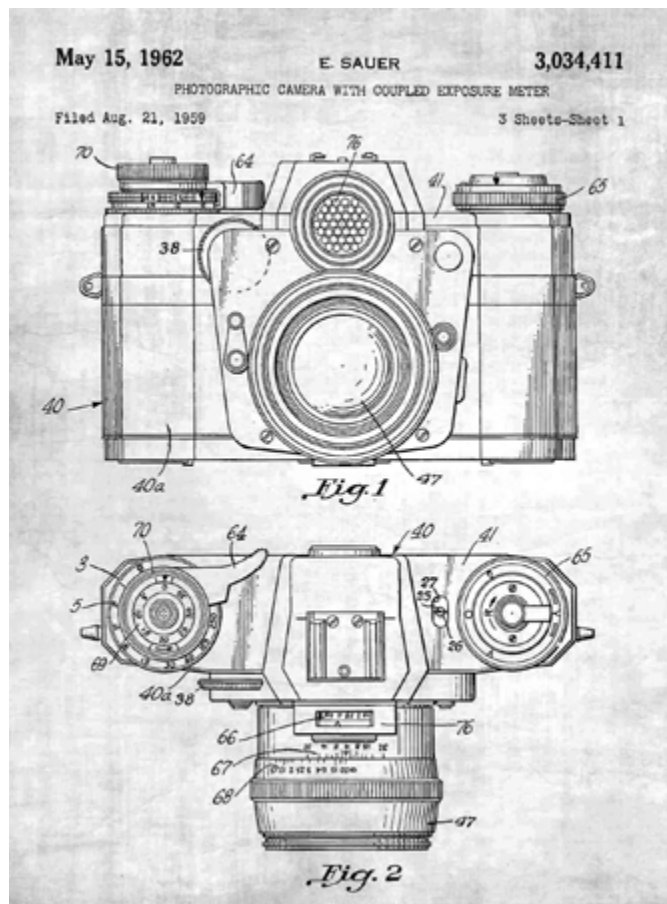
zione tedesca dell'Est, come le Exakta e le Praktica, e della Leica, oltre alla minaccia crescente della produzione giapponese, già in fase di rapido sviluppo.

A metà degli anni Cinquanta l'arrivo della nuova Leica M3 segna la fine della produzione delle Contax a telemetro e del loro sistema mentre vengono ripresi con nuovo impegno gli studi per una reflex 35mm con gli obiettivi intercambiabili. Se i prototipi della nuova fotocamera vengono ancora individuati con il nome "Contaflex", si fa strada la decisione di utilizzare un nuovo nome, derivato dalla radice di "Conta-x" e dalla terminazione monarchica "Rex".

Nasce così il nome "Contarex", a indicare



Disegno della Contarex per il deposito del brevetto (21 agosto 1959)



Disegno della Contarex per il deposito del brevetto (21 agosto 1959)

allo stesso tempo una fotocamera di qualità superiore e il prestigioso sistema fotografico che le ruota attorno.

La progettazione richiede alcuni anni e diverse competenze, mentre numerose soluzioni vengono proposte, e poi scartate o modificate.

I punti fermi sono la completa intercambiabilità di obiettivi di altissima qualità, come quelli delle Contax, ma con un innesto a baionetta originale, un dorso completamente asportabile come quelle delle Contax, un otturatore a tendina a scorrimento orizzontale e un esposimetro incorporato e accoppiato. Vengono poi aggiunti una leva di carica rapida, un disco per la selezione del diaframma, la staffa porta-accessori sul tettuccio e una levetta pieghevole per il riavvolgimento della pellicola.

Alla fine la Contarex assume la sua forma definitiva e viene presentata alla Photokina del 1958, indicando la possibile consegna nella primavera del 1959.

In realtà questa scadenza è molto ottimistica, dato che le prime fotocamere non arrivano che l'anno successivo, nel marzo del 1960. La Contarex viene infatti pre-

sentata fra le novità della Zeiss Ikon alla Fiera di Milano del 1960.

Contarex: la descrizione di Zeiss Ikon
Alla sua prima apparizione allo stand della Photokina del 1958 la Contarex è così descritta:

"CONTAREX: questa reflex automatica con pentaprisma al livello dell'occhio, con obiettivo singolo e otturatore sul piano focale, è prodotta dalla Zeiss Ikon AG di Stoccarda. Il mirino ha un telemetro a immagine spezzata, circondato da un anello di vetro smerigliato. Il resto del mirino è brillante, ma senza la messa a fuoco, con linee concentriche di lenti di Fresnel. Una cellula fotoelettrica incorporata, simile per sensibilità allo Zeiss Ikonphot separato, è accoppiata in modo incrociato ai comandi della velocità dell'otturatore e dell'apertura del diaframma. Per garantire la corretta esposizione della fotocamera occorre modificare la velocità dell'otturatore o l'apertura del diaframma, mentre all'interno del mirino un ago mobile si allinea con una piccola tacca. Questo ago e la tacca si trovano appena fuori dall'area dell'immagine. Un secondo ago dell'esposimetro con la tac-

ca sono integrati sul tettuccio della fotocamera. Le impostazioni dell'otturatore e della apertura del diaframma possono essere disaccoppiate attraverso la ghiera della sensibilità della pellicola. Tutte le impostazioni del valore del diaframma vengono effettuate sul corpo della fotocamera. Una volta effettuata questa impostazione, ogni obiettivo si regola automaticamente su di essa quando viene montato sulla fotocamera. Nella Contarex viene utilizzato un otturatore a tendina in tessuto con scorrimento sul piano focale con velocità fino a 1/1000s e velocità di sincronizzazione con il flash elettronico di 1/60s. Sono presenti le prese X e FP. La fotocamera è inoltre provvista di autoscatto, leva di avanzamento rapido, manovella di riavvolgimento pieghevole.

La presentazione prosegue descrivendo il corredo ottico.

"Per la Contarex sono disponibili sei obiettivi, un 50mm f/2 Planar che mette a fuoco da 12 pollici (30cm) all'infinito, un 35mm f/4 Distagon che mette a fuoco fino a 7½ pollici (19cm), un 85mm f/2 Sonnar, un 135mm f/4 e un 250mm f/4 Sonnar, oltre a un 21mm f/4 Bioton che non può essere



Contarex I prima serie con obiettivo Planar 50mm f/2



Contarex I del terzo tipo con dorso magazzino



Contarex I prima serie con obiettivo Distagon 25mm f/2.8



Contarex I del secondo tipo con obiettivo Distagon 35mm f/4



Contarex I del secondo tipo con finiture nere, con Planar 50mm f/2 con finiture nere



Contarex I del secondo tipo con finiture nere, con Planar 50mm f/2 con finiture nere



Contarex I del terzo tipo con obiettivo Planar 50mm f/2



Contarex I del terzo tipo con obiettivo Planar 50mm f/2 (tettuccio)



Contarex I del terzo tipo con obiettivo Tessar 50mm f/2.8



Contarex I del terzo tipo con obiettivo Tessar 50mm f/2.8 (tettuccio)



Contarex I dell'ultimo lotto - solo corpo



Contarex I dell'ultimo lotto con il dorso aperto



Contarex Special con pentaprisma ed obiettivo Tessar 50mm f/2.8



Contarex Special con pentaprisma e obiettivo Tessar 50mm f/2.8



Contarex Special con pentaprisma ed obiettivo Tessar 50mm f/2.8



Contarex Special con mirino a pozzetto - solo corpo



Contarex Special con mirino a pozzetto



Contarex Special con mirino a pentaprisma



Contarex Professional - solo corpo



Contarex Professional - solo corpo



Contarex Professional con obiettivo Tessar 50mm f/2.8



Contarex Professional con obiettivo Tessar 50mm f/2.8

utilizzato per la messa a fuoco reflex. Con l'obiettivo da 21mm occorre prima far scattare il meccanismo di sollevamento dello specchio e quindi montare l'obiettivo all'interno della fotocamera. Uno speciale mirino ottico diretto da 21mm si adatta a una slitta sul tettuccio della Contarex. Tutti gli obiettivi, eccetto il 21mm f/4 Biogon, sono completamente automatici. Si chiudono appena prima che venga scattata la foto e poi si aprono a piena apertura quando la pellicola viene avanzata sul fotogramma successivo."

Massiccia e spigolosa

La Contarex, indicata successivamente come Contarex I, o anche come Contarex Bullseye o Contarex Cyclope, a causa della vistosa presenza della finestrella rotonda dell'esposimetro al selenio, proprio al centro del frontale, al di sopra dell'obiettivo, è una fotocamera dal disegno squadrato, pesante e massiccio. Lunga 153 millimetri, alta 98 millimetri e pesante oltre 900 grammi, la Contarex si caratteriz-

za, oltre che per le dimensioni e la complessità meccanica, per un disegno spigoloso e simmetrico. La piastra dell'obiettivo cromata, sporge molto dal corpo ed è sagomata come un trapezio capovolto, che si conclude in alto con la finestrella rotonda dell'esposimetro. La finestrella è fornita di una griglia perforata frontale rimovibile ed è sottolineata da una cornice ad anello, massiccia e ancora più sporgente, che nella parte superiore ospita una finestrella con l'indicazione del valore del diaframma selezionato. Il diaframma si imposta con una rotella posta sulla parte destra della piastra frontale, azionabile con il dito indice, proprio come la rotella di messa a fuoco delle Contax.

Sulla piastra frontale vi è, a destra in alto il nome "Contarex" inciso in caratteri corsivi, ed in basso la levetta dell'autoscatto, a sinistra in alto una presa di luce per il mirino e in basso il pulsante di sblocco degli obiettivi. Sul lato sinistro della piastra vi sono i contatti X e FP. Sul tettuccio, a destra, si trova la corta leva di carica ra-

vida, con al centro il pulsante di scatto filettato, con il disco del contapose e l'anello dei tempi di otturazione coassiali. A sinistra si trova il grande bottone che incorpora il manettino di riavvolgimento, con la ghiera delle sensibilità della pellicola e quella per la memorizzazione del tipo di pellicola coassiali.

Sul fondello, in posizione centrale, si trova l'innesto a vite per il montaggio sul cavalletto, solidale con il corpo macchina, e alle due estremità le due chiavette per l'apertura e la rimozione del fondello, staccabile e solidale con il dorso. A partire dall'autunno del 1961 vengono resi disponibili i dorsi magazzino intercambiabili in piena luce, gli stessi che possono essere montati sulle Contaflex, e che costituiscono il solo punto in comune fra i due sistemi, destinati a convivere per quindici anni.

I numeri della produzione

La produzione delle Contarex inizia nel settembre del 1959, con la costruzione

ZEISS IKON

Eine neue Camera mit unbegrenzten Möglichkeiten[®]

Contarex[®]

Mit der neuen CONTAREX wurde eine einäugige Spiegelreflexcamera geschaffen, die in ihrer Leistung alle bisher gekannten Maßstäbe weit übertrifft. Die Summe aller Vorzüge gipfelt in der Tatsache, daß die CONTAREX mit erstaunlich geringem Zubehör praktisch jede Spezialaufgabe der künstlerischen, der wissenschaftlichen und der Amateur-Photographie meistert. Die CONTAREX ist die Krönung des ZEISS IKON Programmes... eine Camera, wie man sie bisher noch nicht kannte!

- Sechshochwertige ZEISS Objektiv für den gesamten Aufnahmebereich von 21 mm bis 250 mm Brennweite
- Nahaufnahmen mit Normalobjektiv ZEISS PLANAR 1:2/50 mm bis 30 cm vor der Filmbühne ohne Vorschieber
- Automatischer Ausgleich der Belichtungsverlängerung bei Aufnahmen im Nahbereich mit dem 35- und 50 mm Objektiv
- Gebügelter Belichtungsmeßwert mit bisher unerreichter Empfindlichkeit
- Abmeldebares Lichtbegrenzungsfilm am Belichtungsmesser: Gewinn von vier Blendenstufen
- Schlitzverschluss bis 1/1000 Sekunde - erstmals Zeit und Blende mit Belichtungsmeßwert gekoppelt
- Rückwärtsspiegel: sofort nach dem Auslösen vor das Sucherbild wieder sichtbar
- Entfernung und Belichtung im großen Druckkomponenten-Sucher einstellbar und zu kontrollieren

Contarex, die neueste Systemkamera für photographische Spezialaufnahmen mit ZEISS PLANAR 1:2/50 mm

DM 1350,-

© eingetragenes Warenzeichen der Zeiss Ikon AG - nachbekannt für Qualität, Präzision und Service.



ZEISS IKON
ein Schritt weiter als der Fortschritt.

Pubblicità tedesca della Contarex - maggio 1960

di un primo lotto di diecimila esemplari, con numeri di serie compresi fra T-85001 e T-95000, costruiti fino al novembre del 1960, e prosegue nel 1961 con un secondo lotto di cinquemila esemplari, con numeri di serie compresi fra Y-6001 e Y-11000, secondo la consuetudine della Zeiss Ikon di utilizzare una lettera dell'alfabeto diversa per ogni centomila esemplari costruiti.

All'interno di questo secondo lotto vengono introdotte alcune modifiche funzionali, come la manopola del manettino di riavvolgimento della pellicola, che non ruota più durante il riavvolgimento, e un pulsante di sblocco del disco perfo-

rato di riduzione della luce posto davanti alla fotocellula, da rimuovere in caso di necessità e in condizioni di illuminazione sfavorevoli.

La prudenza con cui vengono programmati i cicli di produzione della Contarex è dovuta all'alto prezzo della fotocamera che all'epoca costa, con l'obiettivo Planar 50mm f/2, quasi il doppio di una Exakta con l'analogo Biotar Jena 58mm f/2 e quasi una volta e mezza una Leica M3 con il Summicron 50mm f/2.

La produzione continua comunque, fra il 1961 ed il 1962, con due lotti di cinquemila fotocamere, rispettivamente con numeri di serie compresi fra Z-16000 e

Z-21000 e fra Z-46000 e Z-50400. Dopo un periodo di sospensione, la produzione riprende alla fine del 1963 con poco più di tremila fotocamere, numeri di serie fra D-20500 e D23600, e caratterizzate dalla possibilità di sostituire il vetrino di messa a fuoco e da quella di registrare, su di un lato corto del fotogramma, una sigla di riferimento o una indicazione, scritta su di una linguetta trasparente studiata appositamente da inserire in una fessura del dorso.

Accanto alla produzione delle Contarex cresce, nei primi anni Sessanta, il numero degli obiettivi che costituiscono il corredo ottico. Nel 1960 viene offerto un obiettivo standard Tessar 50mm f/2.8, seguito l'anno successivo da un luminosissimo Planar 55mm f/1.4 e nel 1962 da un Tessar 115mm f/3.5 studiato specialmente per riprese ravvicinate con il soffietto, seguito nel 1963 da un S-Planar 50mm f/4 con messa a fuoco ravvicinata fino a 24 centimetri. Ancora nel 1963, il grandangolare Distagon 25mm f/2.8 sostituisce il Biogon 21mm, mentre viene presentato un teleobiettivo catadiottrico Mirotar 500mm f/4.5 (da realizzare su ordinazione) seguito l'anno successivo dall'ancora più esclusivo Mirotar 1000mm f/5.6. Nel 1964 il Sonnar 135mm f/4 viene affiancato dal Sonnar 135mm f/2.8 e nel 1965 il Distagon 35mm f/4 viene affiancato dal Distagon 35mm f/2.0.

Fra il 1964 ed il 1965 vengono costruiti ancora due lotti di Contarex, caratterizzati dalla lettera E prima del numero di serie, e fra il 1965 e l'ottobre del 1966 viene costruito l'ultimo lotto delle Contarex I, caratterizzato dalla lettera G prima del numero di serie. La finitura delle parti metalliche, come la maggior parte dei suoi obiettivi, è una cromatura satinata, ma la Contarex I, su richiesta, può essere rifinita con la verniciatura nera.

Secondo alcune fonti il numero totale delle Contarex I costruite fra il 1959 e il 1966 è di 32.000 esemplari, secondo altre di 36.000. In ogni caso, si tratta del numero più alto di fotocamere siglate Contarex mai costruite, mentre la somma dei modelli speciali e dei modelli successivi, compresa la Contarex Hologon, non arriva a quindicimila esemplari.

Contarex Special

Poco dopo l'inizio della commercializzazione della Contarex, secondo una tradizione consolidata fra i fabbricanti di fotocamere, fra cui la stessa Zeiss Ikon, viene presentata, e poi messa in produzione, una versione della Contarex più economica, priva dell'esposimetro incorporato. Replicando l'esempio delle Contax, costruite sia fra le due guerre che nel se-

condo dopoguerra, nelle versioni Contax II e Contax IIa prive di esposimetro, e nelle versioni parallele Contax III e Contax IIIa con l'esposimetro incorporato sul tettuccio, ma anche delle Contaflex, offerte nelle versioni Contaflex I, III e Alpha prive di esposimetro, e nelle versioni parallele Contaflex II, IV e Beta con l'esposimetro incorporato, alla Contarex viene affiancata la Contarex Special (o Spezial) che, oltre a essere priva della vistosa fotocellula rotonda sul frontale, si caratterizza anche per la possibilità di intercambio del mirino sostituendo il pentaprisma con un mirino a pozzetto, analogamente alle Exakta Varex di dieci anni più vecchie; come queste ha la possibilità di sostituire direttamente il vetrino di messa a fuoco. La meccanica e la carrozzeria delle Contarex Special sono identiche a quelle delle Contarex, a parte la scritta "Contarex", incisa nel centro del frontale al posto della finestra rotonda dell'esposimetro, e della sagomatura del cappuccio del pentaprisma, più appuntita. Diversamente dalle Contarex, l'indicazione del valore del diaframma inserito compare su di un anello presente alla base del bocchettone di innesto degli obiettivi. Appena più leggera della Contarex, la Contarex Special pesa con il mirino a pentaprisma 880 grammi e viene equipaggiata con un obiettivo standard Tessar 50mm f/2.8 con messa a fuoco minima a 30 centimetri. Pensata, non solo come alternativa economica della Contarex, ma per un impiego più specialistico nel campo della fotografia di riproduzione o di laboratorio dove l'esposimetro ha una utilità limitata, la Contarex Special viene offerta a un prezzo inferiore del venti per cento rispetto alla Contarex e viene costruita, secondo alcune fonti, in 5.000 esemplari, secondo altre in soli 3.000 esemplari, tutti con finiture cromate e appartenenti ad un unico lotto, con numeri di serie compresi fra U-24000 ed U-27000. La produzione delle Contarex Special si colloca, cronologicamente, fra la fine della produzione delle Contarex del primo tipo, con numeri di serie fino a T-95000 e l'inizio di quella delle Contarex del secondo tipo, con numeri di serie a partire da Y-6001.

Danilo Cecchi

In the Contarex, Zeiss Ikon has created a 35mm single-lens reflex with features far in advance of anything previously achieved. Perfection in design and craftsmanship is revealed in every detail. A camera to delight the most accomplished professional or amateur photographer.

Its standard lens—the f/2, 50mm Planar—affords great focusing range; down to 8 inches. Additional interchangeable lenses are available which cover anything from a 90° wide-angle shot to a 250mm tele picture. For photomicrography, macro photography and copy work, Contarex is ideal.

In the Contarex the exposure meter is interlocked with the shutter speed and lens diaphragm. You may pre-select either the shutter speed or lens opening—and if you wish, you may under or over expose by simply disengaging the interlock. The sensitivity of the exposure meter can be increased 16 times—4 full lens stops—by merely removing the light baffle.

Large viewfinder produces a natural size image of remarkable brightness—a great aid when shooting in available light. Parallax-free, regardless of distance. Ground-glass with split-image rangefinder, and the needle of the exposure meter are seen while sighting. Mirror returns instantly to viewing position after each exposure.

Fully synchronized focal-plane shutter has speeds to 1/1000 sec. Built-in self-timer. Each speed is color-coded, and the synchronization adjusts automatically as shutter speed is selected.

Contarex with Zeiss Planar f/2, 50mm lens, \$450. (Case extra). At leading dealers. Literature on request. Carl Zeiss, Inc., 485 Fifth Ave., New York 17

VISIT YOUR ZEISS IKON DEALER FOR A DEMONSTRATION

**Quickly
interchangeable
Zeiss Lenses**

*Designed especially for
the Contarex.*



These lenses have bayonet mount, and fit into the camera body regardless of the shutter being wound or released, and independent of f/stop or distance setting. They are carefully matched for identical color rendition on color film.

JUNE, 1960

9

Pubblicità Contarex - giugno 1960

Modello	Anni di produzione	Esemplari prodotti	Finitura
CONTAREX I (BULLSEYE/CYCLOPE)	1959-1966	32.000/36.000	Cromata/Nera
CONTAREX SPEZIAL	1960-1963	3.000/5.000	Cromata
CONTAREX PROFESSIONAL (P)	1966-1967	1.500	Cromata
CONTAREX SUPER (S)	1967-1972 (1975)	11.000/13.000	Cromata/Nera
CONTAREX SUPER ELECTRONIC (SE)	1968-1972 (1975)	3.100	Cromata/Nera
CONTAREX HOLOGON	1969-1972 (1975)	1.400	Nera

MEDITAZIONE STENOPEICA



*Ampi Piangipane
Camera Pinhole 25mm: 20 secondi a f/160
Pellicola Polaroid 665.*

Fotografare con una fotocamera a foro stenopeica è un'esperienza completamente diversa dalla comune pratica fotografica.

Era l'inizio del duemila quando mi sono riproposto di fotografare gli alberi secolari, i Patriarchi, veri e propri tesori della natura che ci raccontano storie millenarie; certo, avrei potuto riprenderli con un buon obiettivo grandangolare montato su una fotocamera classica, ma non avrei ottenuto il risultato che mi ero proposto. All'epoca avevo sentito parlare delle ca-

mere a foro stenopeico dall'amico Beppe Bolchi e mi ero fatto l'idea che sarebbero state adatte al mio progetto; queste camere sono però artigianali per cui mi sono messo a costruirne una. E' così che ha avuto inizio l'avventura: costruire una camera in legno per fotografare un albero della stessa materia. La cosa mi stuzzicava molto.

Un'avventura coinvolgente

Dopo i primi esperimenti riesco a ottenere uno strumento adatto alle mie esi-

genze: una stenopeica 4x5 pollici molto grandangolare, con la possibilità di cambiare la piastra anteriore per avere un foro (pinhole) decentrato, come si usa in architettura.

Il decentramento permette di "guadagnare in altezza" nell'inquadrare soggetti alti, visto il contesto in cui si trovano i miei non mi concede molto spazio. Ben presto scopro che questa camera può essere adatta a fotografare anche molti altri soggetti.

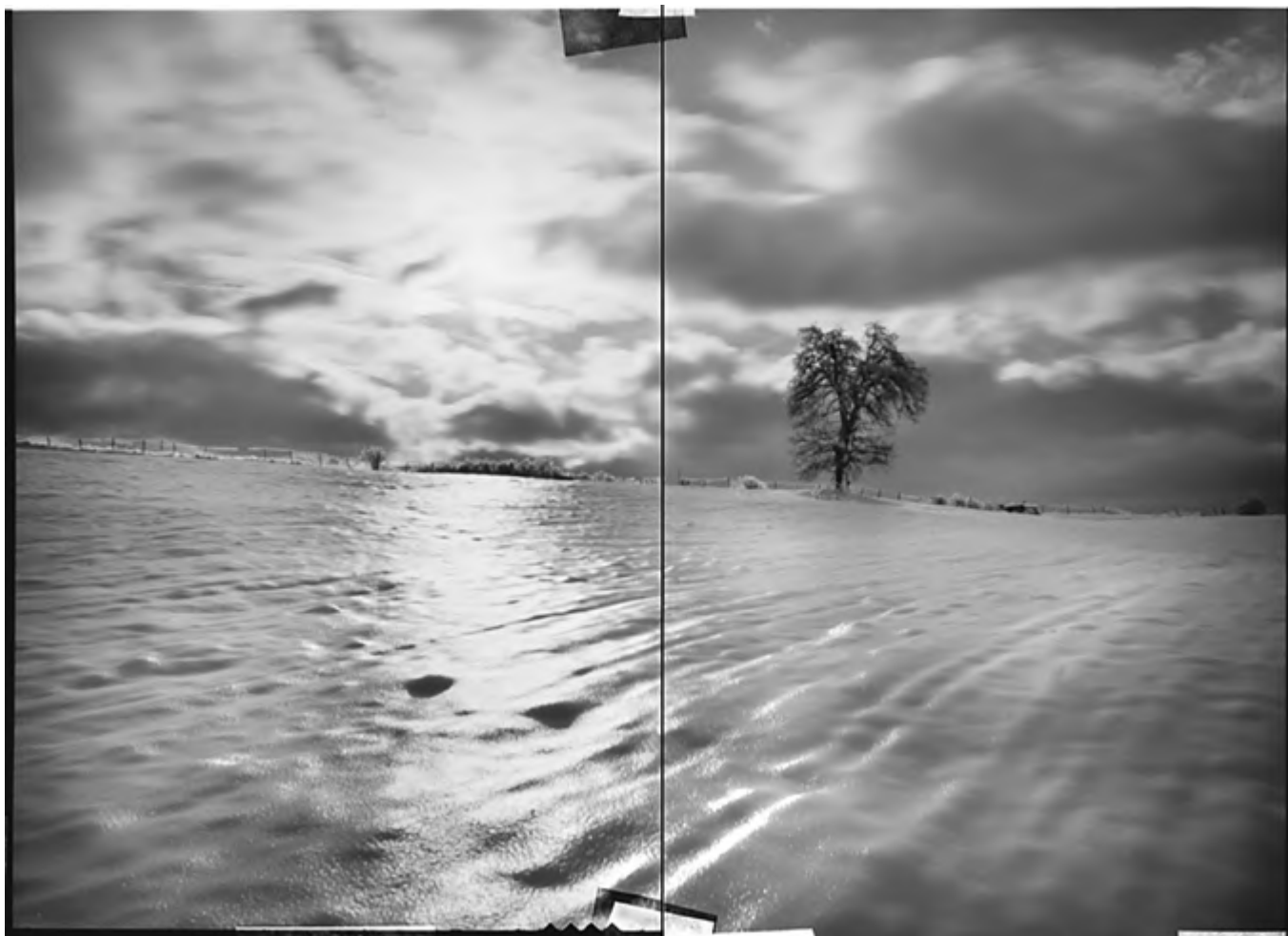
Cesena Pino
Foro stenopeico decentrato in altezza
Pinhole 44mm 4x5" 15 secondi a f/180, pellicola Foma 100







New York. Pinhole 6x12 30mm 4 secondi a f/120. Pellicola Portra 160.



A sinistra:
Cerro innevato
2 lastre 13x18 su dorso 18x24
Pinhole 174 mm f/362

Manhattan. Pinhole 6x12, 30mm 30 secondi a f/120.
Pellicola Porta 160



Manhattan. Pinhole 6x12 30mm, 30 secondi a
f/120. Pellicola Porta 160



Camera Pinhole 6x9 in legno di ulivo; 30mm, f/200



Camera di grande formato 8x10", 105mm f/280



Camera Pinhole 6x12; 30mm, f/120



Regolo Calcolatore.

Il regolo ci aiuta a calcolare il tempo di esposizione con le camere stenopeiche che hanno diaframmi molto piccoli.

Come funziona?

Con la nostra camera con diaframma f/180, si misura la luce con un esposimetro; supponiamo 1/125s a f/5,6.

Si fanno coincidere i due valori sul regolo: in corrispondenza del nostro diaframma di lavoro (f/180) leggeremo il valore del tempo, in questo caso 8 secondi.

Una scuola di fotografia

Fotografare con camere stenopeiche è una pratica che considero molto utile per comprendere come la luce interagisce con soggetto.

La camera stenopeica deriva il suo nome dal piccolissimo foro (pinhole, "punta di spillo") che si ottiene, appunto, con uno spillo: è attraverso questo foro che la luce va a impressionare la pellicola.

Una fotocamera di questo tipo quindi è priva di obiettivo e l'immagine non è condizionata altro che dalla luce; il minuscolo foro ha un diametro di circa 0,2 millimetri ed esistono formule per calcolare in modo molto preciso il foro adatto alla dimensione della camera oscura che si vuole realizzare. Il foro determina anche il diaframma, che può essere f/180 o inferiore.

Una delle mie camere 4x5" ha una focale di 44mm con un foro da 0,22 millimetri e diaframma f/160. Perché il foro deve essere così piccolo? Più piccolo è il foro, più si selezionano i raggi luminosi, a tutto vantaggio della nitidezza dell'immagine.

Fotografare con la stenopeica

Un diaframma così piccolo comporta una grandissima profondità di campo, di contro però i tempi di esposizione diventano estremamente lunghi.

Se fotografando con una classica macchina il tempo di scatto è brevissimo, frazioni di secondo, con questo apparecchio i tempi di esposizione vanno da 10 a 30 minuti, fino anche a ore. Questi tempi influenzano ovviamente il risultato.

L'aspetto interessante del fotografare con tempi così lunghi è che si condensa lo scorrere del tempo in un'unica immagine. Dal momento in cui si inizia l'esposizione (l'apertura del foro), durante la ripresa possono accadere tante cose: variazioni di luce, movimento di nuvole, passaggio di soggetti con relative scie fino al passaggio veloce di una persona o di una macchina, che però non verranno registrate.

L'atto dello scatto diventa quindi una performance, una esperienza di conoscenza della luce e del movimento.

Usando questi apparecchi cresce a tal punto la propria sensibilità ai cambia-



Varie fasi della costruzione delle macchine



menti della luce che, con un po' di esperienza, l'esposimetro diventa quasi superfluo; si impara infatti a valutare la luce, e questa sensibilità viene utile anche quando si usano mezzi ripresa più tradizionali.

I raggi luminosi che passano attraverso il piccolo foro arrivano molto lentamente sulla pellicola e in modo non omogeneo, proprio perché non c'è una lente a distribuirla su tutta l'area in maniera uniforme.

La luce agisce, quindi, più intensamente al centro del fotogramma rispetto ai bordi, in quanto gli angoli sono più lontani.

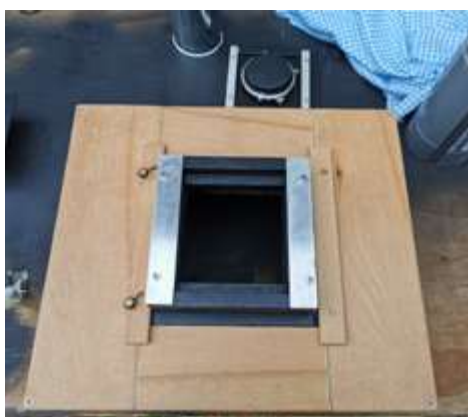
Tutte queste caratteristiche possono essere viste come limiti tecnici, in realtà rappresentano forti stimoli a usare la propria creatività per valorizzare il soggetto.

La "scatola" stenopeica non dispone di un mirino, ma solo di alcuni riferimenti come l'angolo di campo; ciononostante con un po' di pratica si arriva a ottenere inquadrature molto precise.

Quando ho iniziato la mia esperienza di costruzione di queste fotocamere esistevano ancora le Polaroid bianconero 55 e 665 che fornivano anche un negativo di altissima qualità, di grande aiuto nella sperimentazione e quindi nell'apprendimento della pratica fotografica.

Non ho mai considerato la macchina stenopeica come un mezzo per ottenere effetti speciali, bensì come lo strumento per un linguaggio adatto alle mie esigenze di fotografo.

Sauro Errichiello



BRASSAI RITRATTI D'ARTISTA



Pablo Picasso mima il pittore con Jean Marais come modello (1944)

Fra i fotografi europei che negli anni Trenta imprimono alla fotografia una direzione non conformista e che hanno influenzato la fotografia francese, e non solo francese, del dopoguerra e dei decenni seguenti, spicca il nome di Brassai. Autore nel 1933 di un unico piccolo libro fotografico, rilegato con una semplice spirale metallica, Brassai si inserisce a pieno titolo fra gli intellettuali che animano la vita culturale e artistica della Parigi dell'epoca.

Il lungo viaggio dalla Transilvania a Parigi

Brassai, pseudonimo di Gyula Halász, nasce nel 1899 in Transilvania, in un villaggio romeno chiamato Braşov nella lingua

romena, e Brassò nella lingua ungherese, villaggio che prima del 1918, faceva ancora parte dell'Ungheria. Il padre, un insegnante di lingua francese, compie fra il 1903 e il 1904 un lungo soggiorno a Parigi, in compagnia della famiglia, e questo è il primo incontro del giovane Gyula con la grande capitale francese.

Al ritorno in patria intraprende il suo percorso di studi, prima a Brassò e poi a Budapest, e nel 1917 viene reclutato nell'esercito ungherese. Con la fine della guerra torna a Budapest per seguire i corsi dell'Accademia delle Belle Arti e nel 1921, negatagli la possibilità di andare a Parigi, si sposta a Berlino, dove prosegue gli studi artistici diplomandosi nel 1922 all'Accademia di Charlottenburg e dove, per sostenersi economicamente, comincia a

lavorare come giornalista.

Durante il suo soggiorno a Berlino incontra il suo correghionale Bela Bartók e ha modo di frequentare artisti come Moholy-Nagy, Kandinsky e Kokoshka, stringendo una solida amicizia con il suo connazionale Lajos Tihanyi, che decide di seguire, nel gennaio del 1924, trasferendosi a Parigi.

Primi anni a Parigi

Arrivato a Parigi senza conoscere una parola di francese, Gyula continua a lavorare come giornalista scrivendo degli articoli per le riviste di Berlino e di Budapest, articoli che nel 1925 comincia a firmare con il nome d'arte "Brassai", nativo di Brassò. Per illustrare i suoi articoli sulla vita e sugli avvenimenti artistici e musicali di Pari-



Pablo Picasso con una sua scultura (1939)



Jacques Prévert con il gatto (1947)

gi, chiede delle fotografie al connazionale André Kertész, che incontra nel 1926 e che lo introduce ai circoli artistici e letterari facendogli conoscere fra gli altri Léger e Le Corbusier, oltre al critico d'arte ed editore Tériade, il quale a sua volta lo presenta a Picasso.

Nel frattempo impara la lingua, disegna e dipinge, e nel 1929 compra una fotocamera per illustrare lui stesso i suoi articoli. Sfruttando le relazioni e le conoscenze acquisite nell'ambiente intellettuale e del bel mondo, continua a lavorare sia come scrittore che come fotografo anche per altre riviste, come dal 1933 "Le Mino-taure", che gli apre le porte della galassia surrealista.

Grazie alla sua educazione artistica realizzata dalle fotografie ben composte e adatte alla impaginazione sulle riviste illustrate dell'epoca, immagini che raccontano la Parigi di giorno; in realtà il suo interesse,

fino dal 1930, è rivolto alla vita notturna della città, che comincia a registrare in vista di una possibile pubblicazione.

Lucien Vogel, direttore della rivista "Vu", convince il collega Charles Peignot, direttore della rivista "Arts et Métiers Graphiques", a pubblicare le immagini notturne di Brassai in un volume con una introduzione di Paul Morand. Il libro "Paris de Nuit" viene pubblicato nel dicembre del 1932 con un successo imprevisto che comporta una svolta nella carriera del giornalista ungherese immigrato a Parigi.

Brassai fotografo di Parigi

Fra il 1930 ed il 1932 Brassai allarga la cerchia delle sue conoscenze in campo artistico e letterario, da Bonnard a Giacometti e Braque, da Thomas Mann a Colette, da René Clair a Jacques Prévert e Henry Miller, fino ai surrealisti André Breton, Paul Éluard, Robert Desnos, Tristan Tzara,



Salvador Dalí (1955)

oltre a Salvador Dalí e Gala, a Max Jacob e Mac Orlan.

La pubblicazione di "Paris de Nuit", premiato anche a Londra nel 1934, lo fa conoscere al di fuori dell'ambiente strettamente intellettuale. Mentre continua a scrivere per le riviste e a fotografare le notti di Parigi, allarga il giro delle sue collaborazioni a riviste come Verve, Picture Post, Lilliput, Réalités, Plaisirs de France, e soprattutto con Harper's Bazaar diretta da Alexey Brodovitch. Diventa quindi fotografo di moda e pubblicità, lavora per marchi come Monsavon e l'Oréal e continua ad essere presente con la sua fotocamera ai ricevimenti e alle feste del bel mondo.

Per adeguarsi alla nuova situazione, nel 1935 acquista una Rolleiflex con obiettivo Tessar e collabora con l'agenzia fotografica Rapho, con Émile Savitry e altri fotoreporter.

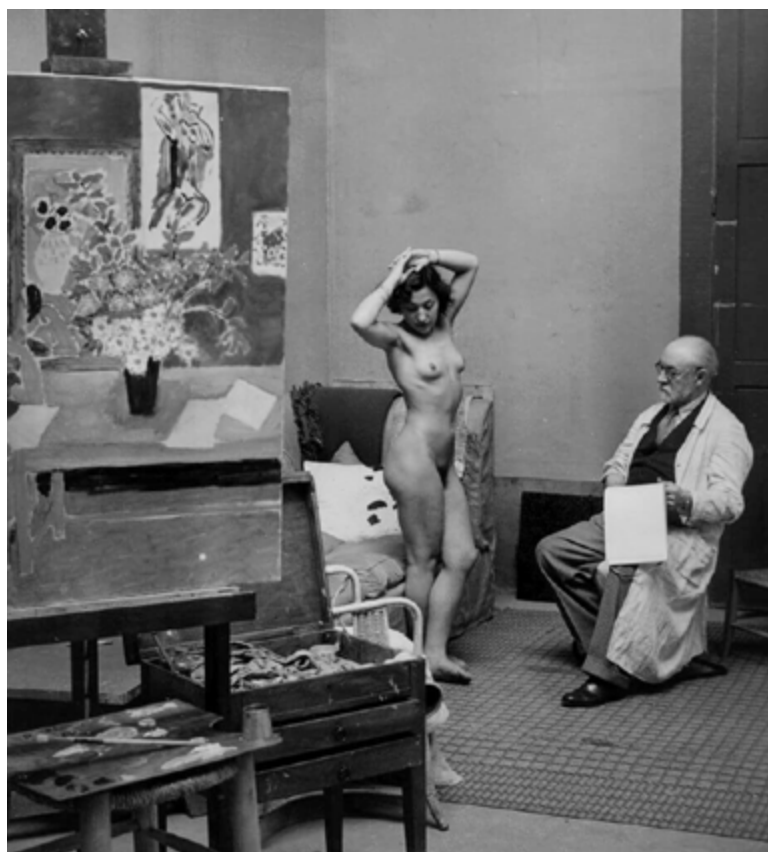
Travolto dai numerosi impegni commerciali e dai rapporti di stretta amicizia con i rappresentanti della cultura dell'epoca, fra cui Matisse, ai quali non nega mai un ritratto o una collaborazione, rimanda la pubblicazione di altri libri di fotografia dedicandosi piuttosto alla scrittura. Contrariamente a molti artisti, che lasciano Parigi nel 1940 a causa dell'occupazione tedesca, Brassai, in qualità di cittadino ungherese non è costretto ad abbandonare la capitale ma, piuttosto che accettare dai tedeschi un permesso come fotografo, cessa di praticare la fotografia in strada e nel 1944, piuttosto che essere reclutato come ufficiale, si rifugia presso alcuni amici in Costa Azzurra, dove ricomincia a disegnare e a dipingere.

La nuova vita di Brassai

Al suo rientro a Parigi Brassai prende una nuova direzione di vita: fotografa sistematicamente le sculture di Picasso, pubblica nel 1946 un libro con trenta dei suoi disegni e una poesia di Prévert, nel 1948 pubblica "Le sculture di Picasso" e nel 1949 il romanzo "Histoire de Marie", con la prefazione di Henry Miller.

Ancora nel 1949 la Focal Press di Londra gli pubblica il libro di fotografie "Camera in Paris", quasi a fare il paio con "Camera in London" di Bill Brandt, pubblicato poco prima, nel 1948. "Camera in Paris" contiene un testo dello stesso Brassai e una sessantina di immagini della Parigi di giorno e della Parigi di notte, la maggior parte delle quali scattate fra il 1933 ed il 1939, ma con il recupero anche di qualche scatto precedente.

Nel 1947 sposa Gilberte Boyer, conosciuta due anni prima, e nel 1949 diventa cittadino francese. L'identità di fotografo tuttavia sembra stare stretta a Brassai che



Henri Matisse con la sua modella (1939)

nel 1952 pubblica un nuovo libro intitolato semplicemente "Brassaï", con l'introduzione di Henry Miller ma i testi sono suoi, fra cui una sorta di autobiografia. Per illustrarlo utilizza i suoi disegni e le foto delle sue sculture, oltre alle foto di Parigi e dintorni, con esperimenti di impaginazione e di sequenze e con i ritratti dei suoi prestigiosi amici, fra cui Miller, Dali, Prévert, Picasso, Jean Genet ed altri.

Tornando a vestire i panni del fotografo, si allontana da Parigi, prendendosi una vacanza in Spagna, e nel 1954 pubblica con Delpire "Séville en fête", con 140 fotografie e un testo della scrittrice e saggista Dominique Aubier.

Gli anni Sessanta e Settanta vedono crescere ancora il suo prestigio, sottolineato dal numero delle sue pubblicazioni, a partire da "Paris" del 1960, pubblicato a Londra a illustrare con 42 fotografie un testo del critico d'arte John Russell, autore anche di una guida "pittorica" di Parigi. Cambiando totalmente genere fotografico, nel 1961 pubblica il libro "Graffiti", con un testo di Picasso e dove raccoglie un centinaio di fotografie delle incisioni rinvenute sui vecchi muri di Parigi fra il 1930 ed il 1950 circa costituite da fori, graffi profondi e scalfitture, realizzati da ignoti a formare delle figure, delle stelle, dei fiori, degli animali, oppure dei volti, delle maschere, a volte privi di significato ma altamente evocativi. Per Brassaï di tratta di una forma di arte spontanea, povera e infantile, che lo incuriosisce e suggerisce al punto da spingerlo a collezionarla nel corso dei suoi vagabondaggi nella vecchia Parigi e nei suoi quartieri periferici; ne nasce un libro, editato più volte.

Nel 1957 viene invitato a realizzare un servizio sulle città di New York e di New Orleans, inaugurando un nuovo stile basato sulla verticalità e, in parte, sul colore. Nel 1964 la sua lunga e costante frequentazione con Picasso viene riassunta nel libro "Conversazioni con Picasso" illustrato con una cinquantina di fotografie e nel 1966 Brassaï pubblica in cento copie firmate un portfolio di dodici sue incisioni eseguite negli anni 1934-35, sotto il titolo "Transmutations". Nel 1968 viene onorato dal Moma di New York con la pubblicazione del volume "Brassaï" con l'introduzione di Lawrence Durrell e di John Szarkowsky, e con la selezione di una sessantina di immagini dagli anni Trenta agli anni Sessanta. Dopo la pubblicazione nel 1973, di un secondo portfolio di dieci fotografie, pubblica "Henry Miller grandeur nature" in cui racconta gli anni parigini dello scrittore americano, con quindici fotografie. Nel 1978 dedica un secondo libro a "Henry Miller, Rocher Heureux", quasi la prosecuzione del pri-

*Jean Paul Sartre
al Café de Flores
Saint-Germain
(1944)*



*Simone de
Beauvoir al
Café de Flores a
Saint-Germain
(1944)*



Henry Miller
(1931)

mo, che racconta la seconda parte della vita dello scrittore, illustrandola con nove fotografie.

L'altro volto della Parigi di Notte

Nel 1978, a quasi mezzo secolo di distanza dalla pubblicazione di "Paris de Nuit", un lasso di tempo tale da rendere impensabile qualsiasi reazione da parte delle persone fotografate nel corso delle folli notti parigine, Brassai, quasi ottantenne, si concede la pubblicazione, con Gallimard, del libro "Le Paris Secret des Années 30". Questa volta è lui stesso a scrivere i testi e a curare la selezione delle immagini.

Contrariamente al volume del 1933, nel quale la maggior parte delle immagini sono scattate in esterni, "Paris Secret" entra anche all'interno dei bistrot e dei caffè, delle sale da ballo e delle sale da biliardo, dei bordelli e dei locali frequentati dagli omosessuali, dei teatri e delle fumerie d'oppio, e li racconta: mostra gli incontri, gli scambi di effusioni, i travestimenti, le prostitute in attesa e quelle al lavoro, le bande criminali e i gigolò.

Accanto ad alcune delle immagini note e già pubblicate, ne inserisce molte inedite, scattate fra il 1931 ed il 1939 e conservate in attesa della occasione buona. Il nuovo libro è il coronamento tardivo di un progetto di cui "Paris de Nuit" è solo un anticipo e forse anche una piccola rivincita nei confronti dei vincoli posti nel 1932 dall'editore e dal curatore.

Tradotto anche in inglese con il titolo "The Secret Paris of the '30s", il libro diventa un nuovo caso editoriale, rinnovando l'interesse per il fotografo che più di tutti gli altri ha fotografato Parigi dall'interno, raccontandola senza falsi pudori, senza omissioni e sempre con garbo e leggerezza, oltre che con uno stile ironico e personale. In pratica "Le Paris Secret", oltre ad essere una sorta di testamento, è l'ultima opera editoriale di Brassai, se si escludono i due volumi "Lettres à ses parents - 1920/1940" del 1980 e "Les Artistes de ma Vie" del 1982, in cui ripercorre le sue numerose amicizie nel campo artistico e letterario.

Pubblicazioni postume

Brassai si spegne nel luglio del 1984, ma la sua morte non significa la fine della pubblicazione delle sue opere. Benché Brassai abbia proibito la ristampa dei suoi negativi, sostenendo che "Il negativo non è niente, è la stampa quello che conta", il suo ricco archivio di stampe diventa una fonte per nuove opere, come "Paris Tendresse" pubblicato da Hoëbeke nel 1990 con un testo dello scrittore Patrick Modiano.

Seguono altre pubblicazioni, come "Bras-



Dora Maar
(1944)

saï" nelle edizioni Photopoche del 1987 e del 2010, nel 2000 "Brassaï/Picasso - Conversazioni con la luce" di Anne Baldassarri, poi nel 2004 e nel 2008 "Brassaï" in edizione trilingue con l'editore Taschen, e ancora "Brassaï" nel 2005 con Flammarion.

Nel 2010 esce "Brassaï - Le Promeneur de Nuit" di Serge Sanchez, nel 2011 "Brassaï en Amérique - 1957" con Flammarion, nel 2012 "Brassaï - Flaneur Nocturne" di Quentin Bajac e Sylvie Aubenas, per Gallimard, e nel 2013 "Brassaï - Pour l'Amour de Paris" di Agnès de Gauvion Saint-Cyr per Flammarion, opera rieditato da Alinari in italiano.

Nel 2017 esce, con testi della stessa autrice, "Paris Brassaï", in lingua sia francese che inglese. Nel 2022 Réporters sans Frontières pubblica "Brassaï - 100 Photos pour la Liberté de Presse", e nel 2024 esce "Brassaï - L'Oeil de Paris" di Philippe Ribeyrolles in edizione bilingue, francese e inglese.

Non si contano i cataloghi delle esposizioni a lui dedicate, oltre alle numerose ristampe dei suoi libri fondamentali, come "Paris de Nuit" e "Graffiti".

I temi, lo stile e la passione

Giornalista, romanziere, saggista, pittore e scultore, attivo anche nei settori della scenografia e del cinema, oltre che fotografo Brassaï si presenta come un autore prolifico e poliedrico, anche limitatamente alla sua sola produzione fotografica.

Accanto ai lavori commerciali, alla pubblicità e alla moda, alle sfilate e alle serate mondane, accanto alle fotografie di nudo femminile e ai ritratti di poeti, scrittori ed artisti, fotografati nel loro studio o mentre lavorano alle loro opere, e alla serie monografica dei "graffiti", l'opera fotografica più nota ed incisiva di Brassaï riguarda la città di Parigi, intesa come una sequenza di luoghi e di personaggi. Definito da Henry Miller "l'occhio di Parigi", Brassaï si sposta lungo le strade e le piazze, i boulevard e i vicoli, lungo la Senna e i canali, sopra e sotto i ponti, di giorno come di notte, davanti e dentro ai locali, incontrando le persone più diverse sempre affascinato dalla varia umanità, sempre attento a ogni aspetto della vita cittadina che coglie con uno spirito di osservazione ben diverso dalla ricerca del sensazionale in una sorta di contemplazione tranquilla, pronto a sottolineare similitudini e contrasti e a percepire l'essenza un poco surreale della quotidianità. Amico dei surrealisti, ne condivide alcune idee, ma se ne distingue per non voler creare delle immagini artefatte, preferisce la sottile ironia e le contraddizioni del mondo reale.

*Alberto
Giacometti
(1947)*



*Georges
Braque
(1946)*



René Clair (s.d)



*Nusch e Paul
Eluard (1944)*



*Thomas Mann
con Katia (1955)*

Nei luoghi che fotografa, di giorno, ma soprattutto di notte, vi è sempre un doppio livello di lettura, le cose sembrano altro, le ombre suggeriscono il clima di attesa di qualcosa che deve accadere. I suoi pavé scintillano sotto la luce irreale dei lampioni come le scaglie di qualche rettile in agguato, le statue sembrano delle persone che scrutano l'oscurità, i rami degli alberi sembrano delle braccia e le loro ombre sul terreno o sulle pareti hanno un significato sinistro, le finestre illuminate sulle facciate scure invitano a immaginare degli episodi inquietanti, la nebbia che avvolge la città sembra nascondere minacce silenziose, i fari delle auto o dei tram sembrano gli occhi di qualche creatura notturna, le acque della Senna si animano di riflessi ambigui, metallici e infidi. I luoghi più celebrati della Parigi di ogni giorno vengono inquadrati in maniera originale, dall'alto o dal basso o da qualche punto di vista decentrato e mostrano degli aspetti inconsueti, anche per gli occhi degli stessi parigini. Ma ancora più che nella raffigurazione dei luoghi, è nella raffigurazione delle persone che Brassai dimostra tutta la sua empatia. Fotografa i passanti, le coppie sulle panchine o dentro i bistrot, i clochard appisolati sotto i ponti o nelle stazioni del metrò, i mendicanti, le pubblicità sui muri e gli attacchini sulle loro scale, le coppie che ballano, i marinai in libera uscita, le prostitute sotto ai lampioni e i lampionai che li accendono, i gendarmi che fanno la ronda, a piedi o in bicicletta, gli scaricatori dei mercati generali, le ballerine nei loro camerini, le fioraie e i giornalisti nei loro chioschi fino alle figure ambigue che escono dall'ombra, nottambuli o piccoli criminali.

A ciascuno di questi personaggi Brassai mostra una sorta di vicinanza, mentre richiede la loro complicità per l'esecuzione delle pose, solitamente piuttosto lunghe. Alcuni dei suoi personaggi sono diventati delle icone nell'immaginario collettivo, come "Môme Bijou" ingioiellata nell'angolo di un caffè, la ragazza del biliardo, o il forzuto delle Halles. Le sue inquadrature sono essenziali, talvolta vengono ritagliate all'interno della cornice della lastra, e le sue composizioni sono rigorose e aperte a diversi livelli di lettura.

Nel suo vagabondare Brassai non trascura lo spettacolo dei circhi ambulanti, dei mercati rionali, dei luna park con i suoi fenomeni da baraccone e le sue promesse di seduzione a poco prezzo. Fra i suoi temi preferiti vi sono i giochi ingenui dei bambini e i silenzi ammaliatori dei gatti, per i quali Brassai condivide una speciale passione, condivisa con altri poeti, da Baudelaire fino a Prévert.

Daniilo Cecchi

MISTERI: ALLA RISCOPERTA DELL'ELMAR PERDUTO



Zeh-Zeca Goldi con obiettivo Leitz Elmar da 5cm f/3,5 n.150705 (F) dotato di messa a fuoco mediante la rotazione della lente frontale



Particolare dell'interessante obiettivo montato su otturatore Compur,

Grazie alla notevole mole di informazioni di prima mano provenienti da registri, appunti, progetti e corrispondenza di fabbrica, il marchio *Leitz* vanta una corposa bibliografia che racchiude, letteralmente, ogni ambito della produzione. Lacune macroscopiche e angoli bui, soprattutto per gli argomenti esaminati con più minuziosa accuratezza, sembrano dunque oggi essere scarsamente immaginabili. Eppure, perfino per un tema basilare come quello dell'obiettivo Elmar da 5cm f/3,5, celebrato e descritto infinite volte in tutte le sue varianti, adattamenti e montature, non tutto è stato ancora rivelato. Resta da recensire almeno un'edizione inedita, rimasta avvolta nell'oblio per un tempo che ormai si sta avvicinando al secolo: un'omissione durata fin troppo.

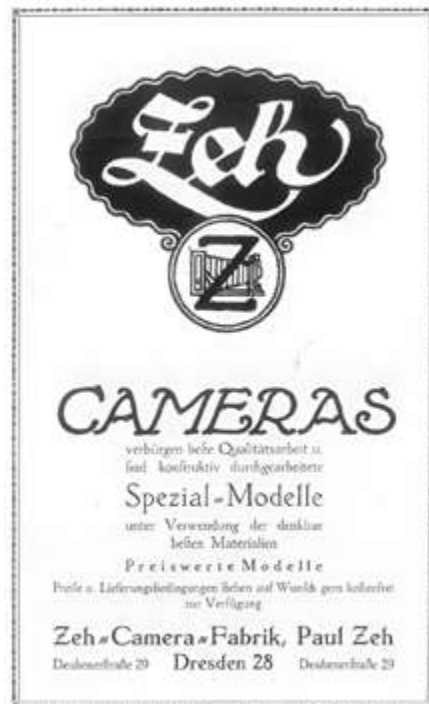
L'anormalità di un obiettivo normale

La nostra storia inizia da chi si firma Philippe Dumas: mesi fa ricevo una sua asciutta email contenente una richiesta di informazioni e alcune fotografie che ritraggono una piccola macchina fotografica dei primi anni Trenta che identifico essere una *Zeh-Zeca* modello *Goldi*, il cui otturatore *Compur* monta un obiettivo Elmar da 5cm f/3,5 assai particolare. Capisco immediatamente di trovarmi di fronte a qualcosa di assolutamente fuori dall'ordinario, tanto che alla fine, insistendo e accettando di fare una tirataccia, rie-

sco a vedere questa *Zeh-Zeca* di persona. Una fatica indispensabile vista la delicatezza dei temi.

Approfondisco il tema con Peter Brieger della *Leica Camera AG* di Wetzlar e la sede viennese della stessa, per finire con Lars Netopil e Jim Lager; l'eccezionalità del ritrovamento è alla fine confermata, seppure notizie più specifiche d'archivio paiono non esistere.

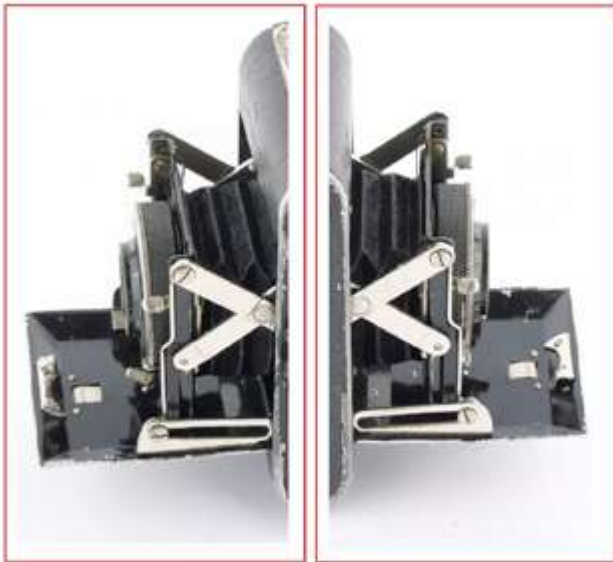
Sulla dodicesima e ultima edizione del 2005-2006 del ponderoso volume *McKeown's Price Guide to Antique & Classic Cameras* vi è, invero, un sintetico cenno a proposito dell'esistenza di fotocamere *Zeh Goldi* che monterebbero, come opzione, obiettivi Elmar da 5cm. Ulteriori, poco significanti, note le ho ritrovate su altre pubblicazioni, ad esempio sul n.76 del marzo 2010 della rivista *Back Focus*, giornale dell'*Australian Photographic Collectors Society*, ma senza che mai si aggiungesse alcunché, segno che in entrambi i casi gli autori avevano semplicemente riportato informazioni di seconda mano senza in realtà sapere bene di cosa stessero parlando; eppure, se uno di loro avesse vagliato la meccanica della *Zeh Goldi*, non compatibile con obiettivi dalla conformazione dell'Elmar da 5cm, qualche dubbio sarebbe dovuto sorgere. Difatti, nella *Zeh Goldi*, la possibilità di messa a fuoco è riservata ai soli obiettivi in grado di focheggiare mediante la rotazio-



Pubblicità e marchio della Zeh, intorno al 1930

Leica
Leca

Somiglianza dei marchi *Leica* e *Zeca* provoca talvolta confusione negli osservatori più distratti



Zeh-Zeca Goldi con Elmar: dettagli del meccanismo, visto da sopra e da sotto



Esempio di Leica IB Compur n.13202: si noti qui la consueta posizione del diaframma dell'obiettivo Elmar da 5cm, situato immediatamente dietro alla lente frontale



L'altra Zeh-Zeca Goldi emersa, dotata di Elmar da 5cm con messa a fuoco frontale; qui con scalatura in feet (collezione Cees-Jan de Hoog). Da notare che l'obiettivo non è cromato/nichelato. Difatti, ad un attento esame, presenta tracce di colore scuro, per cui nel tempo ha perso la verniciatura nera



Il rarissimo obiettivo Leitz Elmar da 7,5cm n.112804 (F) a messa a fuoco frontale, su una Welta Perle 4,5x6cm.

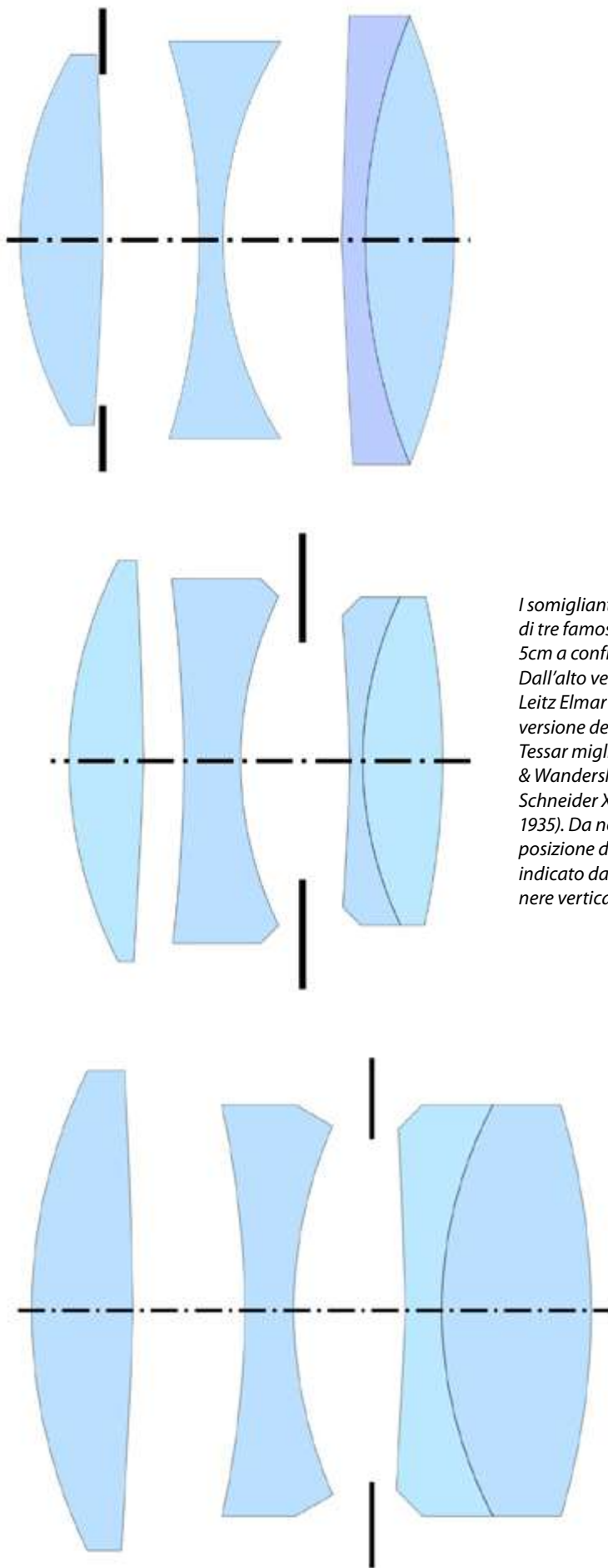
ne della lente frontale, un pre-requisito che l'Elmar da 5cm f/3,5, in configurazione *standard*, non può soddisfare a causa della posizione del diaframma, situato esattamente dietro tale lente. Bisogna dire che ci sono altri obiettivi Elmar congegnati in modo del tutto differente: ad esempio l'Elmar da 3,5cm f/3,5 o quello da 9cm f/4 hanno entrambi il diaframma collocato in posizione centrale. Tutto ciò per dire che questo vincolo limitava di molto le *chance* di utilizzo del normale Elmar da 5cm: ecco perché, quando Philippe ha sollecitato una mia risposta, l'argomento mi ha appassionato.

A raccontarla tutta, devo dire che non ero proprio a digiuno dell'argomento: nel mio archivio personale conservavo la fotografia di un altro ritrovamento che denotava delle attinenze, proveniente dagli Stati Uniti e di cui avevo tenuto memoria una ventina di anni fa. In quel caso l'obiettivo era un rarissimo Elmar da 7,5cm f/4,5, montato su un'altra *folder* di quegli anni: una *Welta* modello *Perle* di formato 4,5x6cm. Un ulteriore Elmar da 5cm, simile ma non uguale, in questo caso con la scala delle distanze incisa in *feet* e anch'esso monta-

to su di una *Zeh Goldi*, mi risultava appartenere al collezionista scozzese Cees-Jan de Hoog.

Comunque sia, l'insieme scollegato di fotografie era troppo poco per trarre delle conclusioni, almeno fino ad oggi. Ma, dopo il mio esame accurato, ecco cosa rende una rarità la semiconosciuta edizione del celebre obiettivo montato su otturatore Compur:

A livello delle conoscenze attuali, è l'unica versione di Elmar da 5cm che ha la messa a fuoco comandata con la rotazione dell'elemento ottico frontale. Questa caratteristica ha imposto il ricol-



I somiglianti schemi ottici di tre famosi obiettivi da 5cm a confronto. Dall'alto verso il basso: Leitz Elmar (Berek, 1920), versione dello Zeiss Tessar migliorata (Merté & Wandersleb, 1930) e Schneider Xenar (Tronnier, 1935). Da notare la diversa posizione del diaframma, indicato dalle due linee nere verticali.

locamento, di fabbrica, del diaframma in posizione centrale (come il Tessar da 5cm della Zeiss)

Tale diaframma esibisce una scala internazionale che chiude fino ad $f/32$

La possibilità di messa a fuoco dell'obiettivo si spinge ben oltre la distanza indicata di un metro, arrivando presumibilmente intorno al mezzo metro. In pratica, unitamente alla grande chiusura del diaframma, siamo di fronte ad un modello manifestamente *close-focus*.

Sulla ghiera anteriore, quella riportante le incisioni di fabbrica identificative, vi è un dettaglio inedito, che nessuno ha decifrato con certezza. L'iscrizione completa è questa: E.Leitz Wetzlar n.150705 (F) Elmar 1:3,5 $f=5\text{cm}$.

L'enigma è costituito da quella lettera (F), la stessa rinvenuta sull'Elmar da 7,5cm registrato in passato. Il fatto che anche l'obiettivo Elmar da 7,5cm presentasse la messa a fuoco mediante la rotazione della lente frontale, mi ha fatto supporre che forse (F) potrebbe riferirsi alla parola tedesca "Frontfokus". Pura congettura?

Vediamo allora di approfondire le informazioni relative all'azienda produttrice del corpo macchina.

Zeca, Leca o Leica?

Dresda è la culla dell'industria fotografica tedesca. Qui, nella seconda metà dell'ottocento, molti *designer* ispirati hanno cominciato la loro avventura. La selezione naturale ha fatto il resto: chi aveva idee vincenti e futo per gli affari sopravviveva, gli altri venivano assorbiti o chiudevano.

All'inizio del Novecento sono oltre 20 i produttori di fotocamere e la maggior parte di loro aveva una cosa in comune: l'endemica carenza di soldi da investire. L'impossibilità per ciascuno di produrre tutti i necessari componenti portò quindi alla nascita della specializzazione e alla produzione contingentata di specifiche parti: c'era chi faceva soprattutto otturatori, chi obiettivi, chi corpi macchina.... Uno di questi audaci produttori è il *Mechanikermeister* (mastro meccanico) Paul Zeh, che nel 1902 inaugura la sua modesta attività concentrandosi sulla costruzione di otturatori e strumenti fotografici nella forma di fotocamere da viaggio costituite, secondo le mode vigenti, da scatole di legno con un otturatore a tendina: sono quelle che gli anglosassoni chiamano "mouse traps".

Paul non cerca una crescita industriale eclatante, preferisce dedicare tempo alle sue invenzioni e al loro miglioramento: la sua è un'impresa a carattere familiare che solo dopo una ventina di anni raggiunge i venti dipendenti ed espone alla *Leipzi-*



Sistemi di messa a fuoco: esempio di Kockmann Korelle 3x4cm con non comune obiettivo Tessar 5cm f/4,5 dotato di messa a fuoco frontale. E' una soluzione perfettamente compatibile con lo schema standard dello Zeiss Tessar da 5cm.

Sempre Kockmann Korelle 3x4cm, questa volta con obiettivo Schneider Xenar 5cm f/3,5. Notare la scala delle distanze posta esternamente, intorno all'otturatore. Qui, la messa a fuoco avviene mediante il movimento del pomello esterno: esso è collegato alla rotazione di una vite elicoidale che comanda l'avanzamento e l'arretramento dell'intero obiettivo. Questa soluzione è più complessa e non è possibile sulla Zeh-Zeca Goldi a causa degli impedimenti dati dalla sua particolare conformazione meccanica

ger Messe. Pian piano, cresce l'apprezzamento per le sue fotocamere di grande formato, prodotte con tanta dedizione e dotate di otturatori Gauthier e Deckel per una vasta gamma di obiettivi dei principali protagonisti del tempo.

Nel 1930 circa arriva la prima fotocamera che utilizza la pellicola da 127 in rotolo per il formato 3x4cm. Ad essa la fabbrica non attribuisce inizialmente un nome specifico: i primi esemplari che espongono un identificativo riportano frontalmente, impresso sulla pelle che ricopre il corpo macchina, la sigla *Coloprint*, incisa anche sull'obiettivo personalizzato. Questa sigla si riferisce alla ditta svizzera importatrice del marchio tedesco: la *Colo-*

print AG di Grenchen.

La *Zeh Coloprint* ha la struttura di una piccola *foldng* a doppia forbice: la sua meccanica solida e concreta, attira presto l'attenzione di diverse imprese, *Rodenstock* in testa, tanto che in breve la fotocamera viene rimarcata e commercializzata *Rodenstock Ysella*.

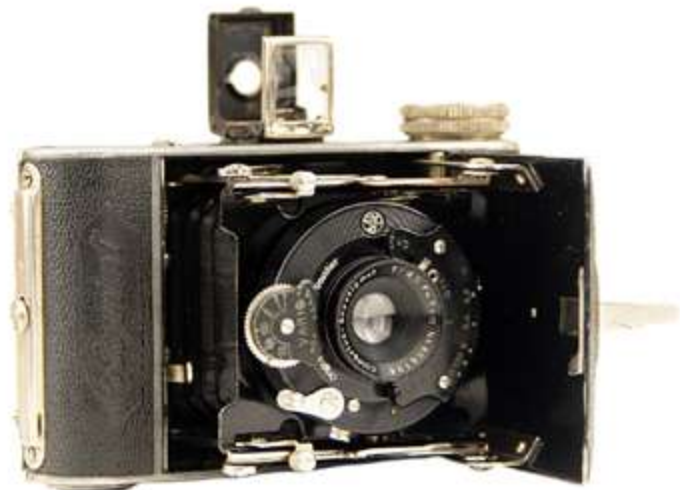
È questa una prassi che in quegli anni risultava abbastanza diffusa; per l'importanza di certi produttori di obiettivi capitava perfino che proprio le versioni di questi distributori diventassero quelle più conosciute e pubblicizzate. Ecco quindi che la nostra *Zeh-Zeca* diventa non solo *Ysella (Rodenstock)*, ma *Rhacofix (Richard Henning & co.)*, *Ralikona (Frie-*

drich Laetsch), *Weston (Burke & James)* e *Imperial*.

Fra le non marcate, oltre a quelle della casa, ci sono le *Steinheil*, identificabili da una placchetta applicata sull'otturatore e dall'omonimo obiettivo.

Dalla metà degli anni Trenta la *Goldi* verrà addirittura copiata dai giapponesi e dotata soprattutto di obiettivi locali *Terionar* o dei tedeschi *Corygon*: prenderà i nomi di *Baby Rosen*, *Rosen Four* e *Adler Four*.

Affinché alle fotocamere commercializzate e distribuite direttamente dalla *Zeh* venisse attribuito e impresso uno specifico identificativo bisognerà attendere un leggero *restyling*, che capita quando ormai la fotocamera ha già raggiunto un



Non comune primo tipo di Zeh-Zeca Coloprint con obiettivo Coloprint 5cm f/4,5 montato su otturatore Gauthier. Notare la messa a fuoco fino a 0,5 metri e la presenza del foro, a fianco della distanza di 0,75 metri per l'autoscatto a filo.



discreto successo di vendite. Evidentemente l'azienda era stata colta di sorpresa dal rapido apprezzamento di quella che adesso viene finalmente chiamata Zeh-Zeca modello "Goldi", mentre l'obiettivo base diventa lo Zecanar 5cm, un tripletto prodotto dalla Schneider Kreuznach in stile Radionar.

C'è un'ulteriore curiosità: la scelta del font e il corsivo usato per le scritte sul corpo macchina, conduce perfino ad equivoci; per abbaglio o confusione, dettati da probabile fretta o noncuranza, mi è capitato di notare, in annunci o recensioni di varia epoca, che il nome Zeca si confondesse con Leca, o con Leica. Che dire: *nomen omen!*

Tornando alla nostra fotocamera, c'è da notare il caratteristico meccanismo di apertura che viene azionato premendo un pulsante posto accanto al mirino pieghevole; così facendo è possibile osservare la parte interna del coperchio di chiusura, privo della tradizionale slitta per il movimento dell'obiettivo.

Questa parte è sostituita da due binari posti uno per lato, fissati in posizione ortogonale rispetto al coperchio di chiusura, ma paralleli ai montanti a doppia forbice che regolano il movimento della piastra metallica cui è ancorato l'obiettivo: un insieme che riduce lo spazio intorno all'otturatore, ma che garantisce un'ottima planarità.

Per chiudere la macchina fotografica basta invece premere le due manopole che affiancano la piastra porta-ottica: il tutto torna indietro in modo molto silenzioso.

Gli obiettivi Leitz sulle fotocamere di piccolo formato della concorrenza

Ritengo opportuno ora raccontare qualcosa di più a proposito degli obiettivi Leitz che troviamo sugli apparecchi di altri produttori.

Ben prima della Grande Guerra, e quindi in un'epoca antecedente alle invenzioni di Oskar Barnack, il coinvolgimento della Leitz di Wetzlar in campo fotografico avviene principalmente come fornitore di obiettivi per alcuni produttori di fotocamere in legno di grande formato.

E' questa un'attività scarsamente valutata, ma che non termina neppure dopo la tormentata realizzazione del principale progetto dello stesso Barnack: la fotocamera Leica.

Anzi, nei primissimi anni Trenta subisce un'accelerazione, non tanto per la quantità delle forniture, nel complesso modeste, ma per il maggior numero di imprese le cui storie andavano intrecciandosi.



Esemplare di Zeh-Zeca Goldi "no name" con obiettivo Corygon 5cm f/4,5, versione commercializzata soprattutto in Giappone.

I produttori di foto-apparati con a catalogo almeno un modello corredato di Elmar 5cm.

- *Dr. August-Nagel-Fabrik für Feinmechanik di Stuttgart-Wangen*, con i modelli *Pupille* e *Vollenda 48* (entrambe formato 3x4cm.)
- *Balda-Werk Max Baldeweg di Laubegast* (vicino a *Dresden*), con il modello *Piccochic* (formato 3x4cm.)
- *KW-Kamera Werkstätten Guthe & Thorsch di Dresden*, con il modello *Pilot Reflex* (formato 3x4cm.)
- *Zeh-Camera-Fabrik* oppure *Paul Zeh Kamerawerk di Dresden*, con il modello *Goldi* (formato 3x4cm.), l'unico della compagnia con la messa a fuoco mediante rotazione della lente frontale
- *Mentor Kamerafabrik Goltz & Breutmann di Dresden*, con il modello *Mentor Dreivier* (formato 3x4cm.)
- *Kamera-Fabrik Woldemar Beier di Freital* (vicino a *Dresden*), con il modello *Beira II* (formato 24x36mm.)
- *Welta-Kamera-Werk di Freital* (vicino a *Dresden*), con i modelli *Welti* e *Weltini* (entrambe 24x36mm.)
- *Certo-Camera-Werk Dresden*, con il modello *Dollina II* (formato 24x36mm.)
- *Franz Kochmann Fabrik photographischer Apparate di Dresden*, con il modello *Korelle-K* (formato 18x24mm.), l'unico disponibile, almeno sulla carta, con ben 3 obiettivi *Leitz Elmar*: *Elmar 3,5cm f/3,5*, *Elmar 5cm f/3,5* ed *Elmar 7,5cm f/4,5*.

PEELING & VAN NECK, LTD. 4/6 HOLBORN CIRCUS, E.C.1.

The Shutter which is Standard Equipment

The COMPUR SHUTTER

fitted by every high-class camera-maker all over the world.

UNIVERSALLY recognised as the finest between-lens shutter made, the Compur is a fundamentally important part of the camera. The mechanism is controlled by a gear escapement movement, and the speeds are so accurate, that tests have proved that the difference, if any, between engraved and actual speeds does not exceed 10 per cent.

Sole Manufacturers :
FR. DECKEL, Munich, Germany.

Series No.	Tube No.	Iris Diameter	Diameter of Inside Tube thread	Speeded to	Price
00	Normal	15 mm.	19 mm.	1/300	2 17 6
0	Wide	22 "	27 "	1/250	
0	1	22 "	25 "	"	
1	Normal	27 "	30 "	1/200	3 10 0
1a	3	27 "	35 "	"	
2	4	30 "	40 "	1/150	3 17 6
2	5	35 "	45 "	"	
3	6	35 "	49 "	"	

Sole Wholesale Distributors for Great Britain:
PEELING & VAN NECK, Ltd., 4-6 Holborn Circus, E.C.1

Interessante pubblicità britannica del 1929 riguardante gli otturatori Compur Deckel. Notare la lista con tutte le nove misure di diametro interno disponibili.

Un fenomeno che si impone, non a caso, negli anni socio-economici più difficili, anni che però diventano palcoscenico per il nuovo che avanza. Per tali commesse *Leitz* assembla otturatori *Compur*, obiettivi di varia lunghezza focale, in un numero spesso più da produzione semi-artigianale che industriale. Ragione questa che giustifica il fatto di come alcuni risultino, di fatto, rari o rarissimi.

C'è però un punto da chiarire: se pare infatti plausibile la disponibilità di *Leitz* a fornire industrie del settore per una gamma di prodotti non si sovrapponessero ai propri, risulta meno comprensibile quando avrebbe agevolato diretti antagonisti. Le ragioni di tali scelte imprenditoriali potrebbero non essere facilmente comprensibili. Mi spiego: la decisione di rifornire aziende concorrenti, che in ogni ca-

so si sarebbero approvvigionati altrove, avrebbe permesso di conoscerne in anticipo le intenzioni. Non va dimenticato, inoltre, che il nuovo acquirente avrebbe testato a costi ridotti la qualità della produzione *Leitz* e promosso future vendite. In ogni caso, la maggioranza delle realtà produttive che si erano gettate nell'avventura del piccolo formato, ovvero dal 3x4cm in giù, erano sì industrie meccaniche di precisione, ma raramente erano produttori di obiettivi.

Secondo le normali prassi, ecco un esempio delle procedure del comparto ottico-meccanico. Una volta che la dirigenza di un ipotetico produttore "A" aveva stabilito il numero di esemplari di un determinato modello di fotocamera da mettere in produzione, partiva un ordine ai produttori di otturatori con la richiesta di spedire quanto pattuito ai produttori di obiettivi, affinché questi procedessero all'assemblaggio e alla collimazione, secondo istruzioni, della parte ottica con la specifica parte d'orologeria meccanica. Quanto realizzato dalla fabbrica ottica veniva poi inviato alla società "A" committente, la quale, eseguiti i test di accettazione, procedeva al montaggio definitivo dei dispositivi fino a ottenere il prodotto finito.

E' così che sono nate alleanze d'ogni genere e, siccome tutti volevano avere a catalogo le nuove fotocamere compatte, capitava che i produttori di obiettivi conducessero i propri affari imbastendo scambi con i produttori di corpi macchina e predisponessero l'incisione del proprio marchio al fine di promuoverne la vendita con le proprie denominazioni, come nel caso *Zeh*.

Per quanto riguarda la sola *Leitz*, e strettamente per il piccolo formato (dal 3x4cm in giù), notiamo che in quegli anni la fabbrica di *Wetzlar* rifornisce e intrattiene rapporti con ben nove differenti società produttrici di foto-apparati, ciascuna delle quali aveva almeno un modello corredato di un obiettivo *Elmar* da 5cm.

Aggiungo che, delle fotocamere citate, alcune risultano praticamente introvabili. Gli argomenti da ricercare, e dei quali parlare in futuro, insomma, non mancano.

Ma soprattutto è importante scriverne perché, come ebbe ad affermare un giorno lo scrittore di fantascienza e inventore britannico Sir Arthur Charles Clarke, autore del romanzo *2001: A Space Odyssey* (2001:Odissea nello spazio): "Quando si tratta di eventi storici, una volta perse o distrutte le prove, non c'è più modo di ripristinarle".

Mauro Melchiori



Ecco come, nel 1930, veniva pubblicizzata la Leica (qui con obiettivo Elmax) per le strade del centro di Leipzig, in occasione dell'irrinunciabile appuntamento fieristico rappresentato dalla tradizionale Leipziger Messe.



La terrificante disoccupazione dell'inizio anni Trenta non riguarda solo gli operai. Qui, sulla piazza Leipziger di Berlino, un distinto professore di musica disoccupato vende cartoline, disegnate da lui stesso



1932: disoccupati in fila al punto di consegna dei giornali, aspettano le ultime edizioni con gli annunci di lavoro (Ullstein Bild, 10 giugno 1932)

KORELLE · K

mit Trioplan 2,8/3,5 cm Compur	RM 90,-	Telegramm-
		wort: Ka
Zusatzobjektive:		
Trioplan 2,8/5 cm	RM 70,-	
" " 7,5 "	75,-	
mit NENAR 3,5/3,5 cm Compur	RM 110,-	
" " 2,9/3,5 "	120,-	
Zusatzobjektive:		
Nonar 3,5/5 cm	RM 70,-	
Tele-Nonar 3,8/7,5 "	80,-	
" " 10 "	115,-	
ZEISS-Tessar 3,5/3,5 cm Compur	RM 115,-	
Zusatzobjektive:		
Zeiss-Tessar 3,5/5 cm	RM 22,-	
" " 7 "	85,50	
Zubehör:		
Lederbeutel, gefüttert	RM 3,-	
Bereitstellungstasche, gefüttert	8,-	
Gelbfilter RM 3,50 für Tessar	7,-	
Betrachtungslupe	4,-	
Sonnenblende	1,25	
Extraspule „66 Extrakassette	2,-	

**FABRIK FOTOGRAFISCHER APPARATE
FRANZ KOCHMANN DRESDEN A. 16**
Adresse für Telegramme: 34897 Kochmann Dresden

Jetzt auch
mit ELMAR 3,5/3,5 cm Compur RM 115,-
Zusatzobjektive:
ELMAR 3,5/5 cm RM 32,-
" 4,5/7,5 " 60,-
mit ZEISS-Tessar 2,8/3,5 cm Compur RM 130,-

Listino della Korelle-K con l'aggiunta d'epoca di un frammento rosa del listino per gli obiettivi Leitz: "Jetzt auch" significa "ora anche". A giudicare dalla rarità, le vendite furono una manciata



Copertina della pubblicazione Zeiss Ikon del maggio 1932 che punta a promuovere il formato 3x4cm. Nei primi anni Trenta, lo sforzo promozionale delle aziende impegnate nella scommessa del nuovo formato, è notevole

La nascita del formato 3x4cm nel 1930

All'inizio degli anni Trenta la crisi economica innescata dal crollo di *Wall Street* nell'ottobre 1929, picchia duro.

Il 1932, in particolare, per la Germania viene considerato l'anno della crisi più profonda allorché la produzione industriale crolla di nuovo. Si tratta di circa un - 40% rispetto all'anno precedente, per non parlare della disoccupazione, che si spinge a un livello senza precedenti.

E' una situazione che colpisce tutti, acquirenti e produttori, e *Leitz*, con il suo visionario progetto di fotocamere "tascabili" dotate di un formato pellicola piccolo ed economico, pareva aver azzeccato il momento giusto.

Questo non poteva essere trascurato dai concorrenti e non solo dai colossi come *Zeiss Ikon*, ma anche dai molti produttori, medi e piccoli, che aspiravano a buttarsi nella mischia.

Per ben due decenni, i produttori di fotocamere si erano arroccati su posizioni ormai insostenibili: si pensi a come, per difendersi dalla concorrenza, si fossero af-

fidati ai formati *standard* reciprocamente incompatibili. La flessione delle vendite delle vecchie e ingombranti fotocamere professionali rendeva sempre meno redditizio insistere su soluzioni proprietarie piuttosto che puntare su una maggiore standardizzazione. Inoltre con la fotocamera *Leica* si afferma un formato di pellicola robusto, perforato su entrambi i lati: l'industria chimica ne perfeziona le qualità.

Per gli altri produttori il tempo stringe, i progettisti aguzzano l'ingegno e rinunciano ai tecnicismi e alle raffinatezze auto-compiacenti. Se difatti la maggior parte dei produttori aveva già a catalogo fotocamere pieghevoli a soffietto di formato 6x9cm o 4,5x6cm, permaneva il problema dell'utilizzo del formato *Leica* a causa, soprattutto, dei complicati meccanismi di trasporto della pellicola da progettare da zero e implementare.

Rinunciando invece all'adozione del formato *Leica* e puntando a una reinterpretazione del vecchio film 127 per il for-

mato da 4,5x6cm, sarebbe stato relativamente agevole realizzare e immettere sul mercato fotocamere assai compatte, perfino di più delle antagoniste in formato *Leica*, e soprattutto con un *design* spesso in scala alla già sperimentata produzione precedente.

Ed è così che andò. Il trucco che rese più appetibile la scommessa fu quello di raddoppiare il numero di fotogrammi passando da 8 a 16: risultato ottenibile dimezzando, senza gravi conseguenze per la qualità delle riprese amatoriali, il lato lungo da 6cm. In questo modo nacque l'avventura del formato 3x4cm.

Il successo del nuovo formato raggiunse il suo apice tra il 1930 e il 1932 e costituì la risposta più rapida alla soluzione *Leica*, tecnologicamente più sofisticata, che andava ad occupare la fascia alta di mercato, quella composta dalla platea degli utenti più facoltosi, lasciando libere quelle dai *budget* di spesa più limitati.

KORONA

E L'OTTURATORE PNEUMATICO

La complicata storia delle fotocamere Korona



Fotocamera Gundlach Korona



Fotocamera Korona Cycle

Negli ultimi decenni dell'Ottocento, la diffusione delle lastre secche alla gelatina prodotte industrialmente spinge alla ristrutturazione di molte delle industrie già presenti e alla nascita di nuovi produttori per la costruzione delle fotocamere.

Negli Stati Uniti, accanto alle industrie esistenti, come Scoville e Anthony, poi fuse insieme, o Gennert, Blair o Eastman, ne nascono di nuove, in particolare a Rochester, all'epoca la capitale dell'industria fotografica americana. Alcune di queste aziende vengono fondate da ex dipendenti della Eastman, come la Seneca o la Milburn Camera Company, fondata nel 1894 da Gustav Milburn, che inizia a costruire delle fotocamere a soffietto portatili per lastre nei formati, all'epoca considerati utilizzabili a mano libera, di 4x5 e 5x7 pollici (10x13cm e 13x18cm), battezzandole con il nome "Korona", con la lettera K, perché, come sosteneva lo stesso George Eastman, le persone preferiscono i nomi che iniziano con la K.

Solo due anni più tardi, la società Milburn viene acquisita dalla società Gundlach Optical, fondata dall'immigrato tedesco Ernst Gundlach per la produzione di componenti ottiche e obiettivi. Gundlach abbandona la sua società nel 1895 per

fondare la nuova società Gundlach Manhattan Optical. La costruzione delle fotocamere Milburn Korona continua e cresce, inizialmente sotto il nome della prima società Gundlach Optical, che le presenta sui suoi cataloghi fra il 1899 ed il 1906. In seguito, dopo l'abbandono definitivo della Gundlach Manhattan da parte di Ernst Gundlach, che rientra in Germania nel 1904, la produzione delle fotocamere Korona continua sotto il nome della nuova società Gundlach Manhattan Optical. Le fotocamere Korona sono presenti costantemente nei suoi cataloghi, dal 1903 e fino al 1925.

Una produzione lunga ed articolata.

Le fotocamere Korona portatili vengono costruite inizialmente in due serie (Serie I e serie II), ambedue nei formati 4x5" e 5x7". La serie I è più sofisticata e comprende, accanto ai formati base, un terzo modello più grande di formato 6,5x8,5" (16,5x21cm). La Korona Serie I viene offerta anche nelle versioni economiche IA ed IB nei due formati, e nella versione ancora più economica IC, ma solo nel formato più piccolo 4x5". Le fotocamere della serie II sono simili a quelle della serie I, ma sono più compatte e adatte in particolare ai turisti e ai ciclisti. Vengono offer-

te nei due formati 4x5" e 5x7" allo stesso prezzo della serie I, e anche nelle versioni economiche IIA e IIB.

Accanto alle Korona delle serie I e II, compare già nei cataloghi del 1899 la Korona della serie VI, o "Long Focus", caratterizzata dalla grande estensione del soffietto, disponibile nei formati 4x5", 5x7", 6,5x8,5" ed 8x10" (20,5x25cm). Già nel catalogo del 1900 compaiono inoltre la Korona Stereo, costruita sulla base della serie I per due immagini 4x5" ciascuna, e la versione compatta per turisti o ciclisti della serie VII Long Focus nei tre formati 4x5", 5x7" e 6,5x8,5".

Nel 1901 alle serie I e II si aggiungono le fotocamere Korona della serie III, che offrono una maggiore estensione del soffietto rispetto alle serie I e II, e vengono offerte anche nelle versioni economiche IIIA e IIIB. Inoltre il catalogo viene arricchito con i modelli professionali a banco ottico Korona Compact per i formati 6,5x8,5" e 8x10" e Korona View per i formati 6,5x8,5", 8x10" e 10x12" (25x30cm). Con la messa in produzione delle fotocamere Korona a banco ottico di grande formato la società Gundlach compie un passo deciso verso la produzione di livello superiore. Con il catalogo successivo, del 1902, la produzione viene razionaliz-

zata, vengono eliminate le versioni economiche delle serie I, II e III, che rimangono in vita nei formati 4x5" e 5x7" e a cui si aggiungono il modello serie IV, analogo ma superiore alla serie III, e il modello Serie V Long Focus, ambedue per i tre formati 4x5", 5x7" e 6,6x8,5", restando inalterato il resto della produzione.

Con il 1903 si aggiungono il modello Korona Petit di formato 3,25x4,25" (8x11cm), poi offerto anche per il forma-

to 4x5", il modello Korona Royal, con finiture speciali, per i tre formati da 5x7" a 8x10", e le serie economiche VII, VIII e IX, tutte per i due formati 4x5" e 5x7".

Verso la fine degli anni Dieci si moltiplica l'offerta delle Stereo Korona, derivate oltre che dalle serie I, anche dalle serie II, III e VII. Alla fine del primo decennio compaiono le fotocamere Korona Panoramic View, nei formati 5x12" (13x20cm), 7x17" (18x38cm) e 8x20" (20x50cm), oltre

alle speciali Korona Banquet per riprese di gruppi durante le cerimonie, di formato 12x20" (30x50cm) e alle Korona Home Portrait a banco per i tre formati da 5x7" a 8x10". Le Korona View vengono offerte più tardi anche per i formati 5x7", 7x11" e 10x12".

La produzione continua senza sensibili cambiamenti nel corso dei primi anni Venti, salvo l'arrivo di una variante della Korona View, denominata Korona Pictorial View e offerta nei formati 3,5x4,5" 5x7" e 8x10". Nel 1928 la società Gundlach Manhattan Optical, viene ceduta, e subisce gli effetti della depressione, ma in qualche modo sopravvive. Il catalogo del 1932, a firma della Gundlach Manufacturing Corporation, o Gundlach Korona Turner-Reich, è molto semplificato rispetto ai precedenti e propone accanto alle Korona View, Pictorial View, Home Portrait, Panorama e Banquet, una fotocamera Korona Kraft, analoga alla serie V, con l'allungamento del soffietto, per i formati 4x5" e 5x7" e un modello Korona Junior, analogo alla serie I, per gli stessi due formati.

Le Korona e Tina Modotti

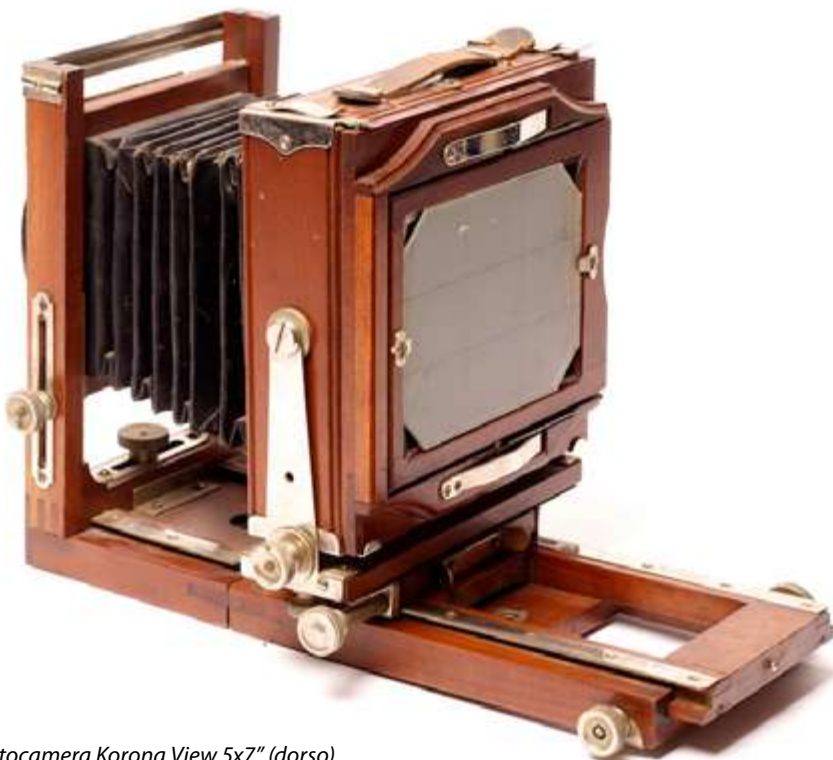
Come è noto l'attrice italo-americana Tina Modotti diventa la modella e amante di Edward Weston nel 1921 e nel luglio del 1923 parte con lui per il Messico, dove convivrà con il fotografo per quasi tre anni salvo alcune interruzioni. Da Weston, Tina impara subito a fotografare e allestisce le sue mostre, nel 1923 e nel 1924. Nonostante le diversità di stile e di interessi i due collaborano per alcuni mesi a partire dal giugno del 1926 fino alla rottura del rapporto e al ritorno di Weston in California. Tina rimane in Messico dove svolge la professione di fotografa politicamente impegnata.

Tina realizza la sue prime fotografie con una Korona di formato 4x5", non sappiamo di quale serie o modello, ma probabilmente a banco ottico, fotocamera che durante un suo breve soggiorno a Los Angeles alla fine del 1925, rivende e sostituisce con una monoreflex Graflex, da lei considerata più maneggevole e adatta alle riprese in strada. Se non è possibile stabilire con certezza la datazione di molte delle opere di Tina Modotti, è certo che le immagini datate 1924 e 1925, generalmente ispirate alla ricerca formale di soggetti statici come fiori, architetture e oggetti comuni, oltre che a ritratti posati, siano state realizzate usando la sua fotocamera Korona, mentre le altre, più rivolte verso il sociale ed il politico, siano state scattate con la Graflex, a partire da quella famosa del primo Maggio del 1926.

Daniilo Cecchi



Fotocamera Stereo Korona (particolare)



Fotocamera Korona View 5x7" (dorso)



ABBONAMENTI

• on-line:

www.fotografia.it
per informazioni:
support@fotografiastore.it

• versamento su CCP 1066914621 a:

Rodolfo Namias editore
v.le Piceno 20, 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

Bonifico IBAN: IT75V0623065230000030581359 Cariparma

Versamento su CCP n.1066914621 intestato a Rodolfo Namias editore

Addebitato su carta di credito: CARTA SI VISA AMERICAN EXPRESS MASTERCARD

N. Carta

Scadenza

Nome Cognome

Indirizzo

CAP

Città

e-mail

Tel.

Firma



Sottoscrivi l'abbonamento **on-line** e scopri tutti gli sconti
<https://www.fotografiastore.it/abbonamenti/abbonamenti-riviste>

TF	PF	CC
si mi abbono	si mi abbono	si mi abbono
€ 59	€ 35	€ 30
disponibile anche la versione digitale	solo digitale - 4 fascicoli -	disponibile anche la versione digitale - 3 fascicoli -
- 11 fascicoli -		

fotografie di

agenzia DUFOTO
agenzia FARABOLA
MARIA VITTORIA BACKHAUS
GIORGIO LOTTI
ULIANO LUCAS
CARLO ORSI

MaCo
PALAZZO
MARTINENGO
COLLEONI

CENTRO
DELLA FOTOGRAFIA
ITALIANA

Brescia, via Moretto 78
dal 11 Gennaio
al 22 Marzo 2025

photo M.V. Backhaus

nel 60° anniversario
dei concerti dei Beatles in Italia

"yesterday"

Il nuovo numero di Zoom Archive per gli 80 anni della Liberazione



Oltre 200 pagine di foto inedite e testi storici
Zoom Archives è scaricabile in pdf da fotografiastore.it