



nel mare del silenzio

bromoli di Marco Mandrici

21 marzo 2023
22 aprile 2023

Biblioteca civica di Cuneo, via Cacciatori delle Alpi 9, salone primo piano
mostra visitabile nell'orario di apertura della biblioteca, ingresso libero



Il mare in "bromolio" di Vincenzo Marzocchini

*Ho fotografato il mare e poi ho stampato la foto,
sono partita portandola con me in un libro.
Il mare è restato lì, compito, discreto, perfetto,
INVISIBILE, ETERNO.*

Marguerite Duras

*Sempre il mare, uomo libero, amerai!
Perché il mare è il tuo specchio;
tu contempi nell'infinito svolgersi dell'onda
l'anima tua, e un abisso è il tuo spirito
non meno amaro. Godi nel tuffarti
in seno alla tua immagine; l'abbracci
con gli occhi e con le braccia, e a volte il cuore
si distrae dal tuo suono al suon di questo
selvaggio ed indomabile lamento.*

Charles Baudelaire

Come la scrittrice Marguerite Duras, anche il fotografo Marco Mandrici vuole fissare nelle stampe il litorale e il mare, perché le sensazioni provate rimangono lì, in quelle immagini uniche per il procedimento di realizzazione.

Nel suo percorso artistico, l'autore di Civitavecchia che ama passeggiare lungo il litorale nella speranza di incontrare sé stesso, ci propone due serie fotografiche: *I vuoti giorni*, sulle spiagge a fine stagione balneare; *Una ballata del mare profondo*, sui pesci depositati dalle onde lungo la battigia.

Il mare è trasparente vicino alle spiagge sabbiose e diventa profondo e blu lontano dalle rive. L'Adriatico è *verde come i pascoli dei monti*, sottolinea D'Annunzio, lo Ionio invece è blu e *come è profondo*, aggiunge Lucio Dalla.

Gustave Flaubert lo aveva già sottolineato: *MARE. Non ha fondo. / Immagine dell'infinito. / Fa venire grandi pensieri. / In riva al mare bisogna sempre / avere un cannocchiale. / Quando lo si guarda, dire sempre: / "Quanta acqua".*

Antonio Machado, nella poesia *Il mare*, appunta: *Il mare è un sogno sonoro / Il mare ribolle e canta / Il mare ribolle e ride / Il mare lattescente / Il mare rutilante.*

Per gli artisti, per gli scrittori e i poeti il mare assume a metafora di misteri profondi, di situazioni di vita, di fughe e avventure.

Caproni, Neruda, Montale, Saba, Quasimodo, Garcia Lorca, Tagore, Merini, Dickinson, De Amicis, Pessoa, Pascoli, Pozzi, Puskin, Kavafis e tanti altri ci parlano di ricordi risvegliati dalle sensazioni fisiche, dai colori, dai rumori, dagli odori del mare.

Probabilmente perché, come canta Alfonso Gatto in *Alba, lo spazio smemorato si ridesta / tra lontananze ventilato e leggero.* Oppure, come suggerisce Marguerite Duras, diventano *posti dove ritorniamo sempre, per vedere se siamo ancora vivi davanti ai gabbiani.*

Mandrici vi ritorna spesso, perché abita lì vicino.

Joseph Conrad, in quella *Linea d'ombra* calma e piatta, avvolta nel mistero, poi in *Entro le maree*, percepisce la sensazione di andare *oltre le frontiere della vita* là dove cielo e mare si uniscono. Nell'opera *Lo specchio del mare*, Conrad scrive: *Se vuoi sapere l'età del globo, osserva il mare in tempesta. Il grigio di tutta l'immensa superficie, le rughe scavate dal vento sulla faccia delle onde, le grandi masse di schiuma, scrollate e dondolanti, come cernecci bianchi arruffati, danno al mare in burrasca l'apparenza di un'età canuta, smorta, opaca, senza bagliori, come creata prima della stessa luce.*

C'è anche chi, come il poeta turco esiliato Nazim Hikmet, vede il Mediterraneo come una via di fuga, un luogo di separazione dagli affetti e di lontananza, infine un luogo di morte per molti fuggiaschi su imbarcazioni instabili.

E allora arriva l'eco dei versi di Paul Verlaine (Poesia XV): *... nenia di rantoli ... Ha tutti i doni / terribili e dolci;* (Marina): *... ogni onda / In salti convulsi ...*

Ma ciò che prevale in tutti gli scritti di prosa e di poesia è per lo più *l'elemento connettivo* rappresentato dal mare, perché *nulla unisce tanto quanto l'acqua*, secondo il pensiero del filosofo Hegel, e in primis il desiderio di fuga, sogno, avventura, l'attrazione verso l'infinito ignoto, sulle orme del mitico Ulisse.

Il mare, in particolare nella versione burrascosa, con le acque trasformate nei minacciosi marosi sorvolati dalle cupe nubi nere, il mare sovente plasmato dall'atmosfera mistica, è stato uno dei soggetti preferiti nella pittura romantica.

In fotografia, sin dai primi decenni della sua affermazione, autorevoli protagonisti hanno interpretato le suggestioni della luce riflessa dal mare all'alba, al crepuscolo, nella confusione tra cielo e terra e nell'incertezza prodotta dalle nebbie. I fotomontaggi di marine luminescenti e cieli densi di Gustave Le Gray alla metà dell'Ottocento, il fotoracconto *L'onda* del 1890 di Albert Londe, *Seascapes* (1980-1983) di Hiroshi Sugimoto che fanno incontrare acqua e cielo al centro del fotogramma segnato dall'orizzonte ora netto ora indefinito, sono alcune delle suggestive interpretazioni del mare.

Altri autori si sono interessati delle spiagge, dei confini di mezzo tra il mare e la terraferma, dei porti, dei golfi, delle baie, delle insenature, del lavoro di modellamento del mare e delle infrastrutture aggiunte dall'uomo. Nascono così i lavori sulla memoria delle culture mediterranee di Mimmo Iodice *Mediterraneo*, sulle coste e i porti di Gabriele Basilico *Bord de Mer*, le *Spiagge* gremite di bagnanti di Massimo Vitali, il mare intravisto dai vicoli come in *Napoli di mare* con riprese stenopeiche di Carlo Desideri.

Abbondano anche riflessioni filosofiche se ci soffermiamo sui versi di Rimbaud: *È ritrovata. / Che cosa? L'eternità. / È il mare mischiato / col sole.*

Marco Mandrici rivolge lo sguardo al confine mare-spiaggia in un periodo in cui i bagnanti stanno smobilitando le attrezzature, ritirano le barche in secca, ripongono gli ombrelloni e poche persone si aggirano solitarie o a piccoli gruppi lungo le rive. Declina i negativi in stampe al bromolio, in una delle pregiate antiche tecniche di stampa utilizzate dagli artisti fotografi artigiani, noti come pittorialisti, che volevano offrire un prodotto di qualità alla propria clientela e da ammirare nelle esposizioni artistiche. Inventato nel 1907 dal Wall, il metodo venne portato in auge dagli artisti francesi quali Robert Demachy e Leonard Misonne definito dal grande Alfred Stieglitz *Il re del paesaggio*.

Scrivono Roberto Lavini, uno dei massimi esperti di tale tecnica, nel suo manuale *L'arte del bromolio: Ma perché stampare oggi un'immagine al bromolio? Vi sono almeno tre buoni motivi. Primo. Un'immagine all'argento può deteriorarsi negli anni, un bromolio ha massima stabilità: l'immagine permane fino a quando dura la carta sulla quale è stata stampata. La seconda ragione è che il bromolio offre grande controllo. Durante la fase di inchiostatura è possibile modificare l'immagine per creare un vero lavoro artistico. Infine l'ultimo motivo e forse il più importante è che*

ogni bromolio è una stampa unica. Le variabili nella sua esecuzione, dovute alla tecnica assolutamente manuale dell'inchiostatura (tamburellare col pennello), sono così imprevedibili che non permettono la riproducibilità di una copia perfetta.

L'inchiostatura opacizza la nitidezza dell'immagine e i contorni dei soggetti perdono mordente. Una tecnica funzionale alla rappresentazione dei pensieri e dei ricordi che si sovrappongono e si intersecano nella mente dell'autore.

Il mare di Mandrici è calmo, come quello della Marguerite Duras, *compito, perfetto, eterno*.

Sono gli stessi concetti caldeggiati da Albert Camus e Sandro Penna.

I silenzi mattutini o i lievi suoni e rumori impercettibili a tratti all'udito, invitano alla meditazione, alla riflessione, alla rimembranza di esperienze, a progetti futuri, ad un rapporto zen con la natura.

Scrive il fotografo: *Mi ritrovo così in quel vuoto, dove il silenzio che incontro è quello delle parole e il rumore che risuona è quello del respiro del mare e del vento che mi offrono la preziosa opportunità di ritrovare me stesso.*

E il bromolio fa sì che *Impenetrabile come pietra scolpita persiste / il mare davanti ai nostri giorni* (in Jorge Luis Borges, *Navigazione*).

Bromolio, raffinata tecnica di stampa il cui nome rimanda alle vellutate brume che subito associamo alle grigie distese marine plasmate di suspense fissate nelle fotografie di Hiroshi Sugimoto.

L'espressione *Quanta acqua* fa emergere, sullo specchio immenso quasi quanto il mare della nostra mente, i versi di un canto di Lucio Dalla: *Com'è profondo il mare!* – e poi, a seguire – *Frattanto i pesci, dai quali discendiamo tutti ...*

Rappresenta una serie particolare sul mare e certamente più enigmatica, piena di interrogativi quella dei pesci trovati sulle spiagge, spinti sulla risacca dalle onde, ormai privi di vita.

Sono una rievocazione delle origini della vita stessa, del calmo fluttuare nel liquido primordiale. E il fotografo riesce mirabilmente con composizioni e inquadrature mirate a rendere il movimento come se quei pesci fossero ancora viventi. Le stampe al bromolio a sfondo nero restituiscono ai nostri occhi i pesci come sculture in movimento.

L'incanto del mare invade tutti gli esseri umani, perché lì vengono accolti e ascoltati tutti i nostri poliedrici stati d'animo; il rumore delle dolci maree che

cullano i nostri pensieri sostituisce il richiamo delle sirene nei momenti di solitudine; lì il richiamo ancestrale innanzitutto, il ricordo ctonio, sotterraneo, sempre in agguato, della lunga dimora nell'alveo amniotico; lì il fascino e il timore dei minacciosi marosi, pronti a risucchiarci e che simulano il tumulto interiore che a volte ci investe.

Il mare, culla della vita, il più grande contenitore di segreti del mondo, il luogo di deposito privilegiato di tanti sogni, metafora e simbolo dei viaggi della speranza, dell'avventura mitica, della ricerca di mutamenti esistenziali.

Se in pittura ha dominato il sentimento tragico ispirato dal mare in tempesta, la fotografia ha privilegiato in tante sfumature, in particolare nei toni del grigio, le quiete distese informi, nebbiose, senza confini.

Il nipponico Hiroshi Sugimoto le riassume e le rappresenta tutte, alla ricerca di una visione primordiale, sempre immerse nel silenzio, perché è l'unica condizione per un possibile raccoglimento, per una possibile riflessione del sé sul sé, per intraprendere un viaggio immaginativo nel futuro e a ritroso, nel recupero delle immagini perdute, per farle diventare immagini ritrovate, come suggerisce Proust.

Moggio Udinese, 10.2.2023

“Nel mare del silenzio” di Marco Mandrici

La mostra

Il vuoto e il silenzio sono il comune denominatore che uniscono queste mie fotografie.

Ci sono tanti tipi di silenzio, carichi di significato e fecondi di suggestioni. Parlo di silenzio per dire che non c'è frastuono. Il silenzio assoluto non esiste, anche il nostro respiro produce un suono, per quanto di sottile percezione. Che ci sia silenzio è un'illusione.

Evoco, quindi, il silenzio e il vuoto in contrapposizione al rumore, a quel chiasso in cui ci immerge e sommerge il caotico mondo che ci circonda.

Il silenzio è poi condizione sostanziale per l'ascolto e ha molto da dirci e raccontarci. Prima, però, è necessario sintonizzarci con la nostra innata spiritualità, per cercare di afferrare il codice di decifrazione necessario per favorire un positivo dialogo interiore.

Il silenzio a volte è sinonimo di solitudine. Non vivo la solitudine come un disagio, ma, al contrario, come una opportunità per contrastare le ansie e le confusioni che la vita ci riserva ogni giorno. La mia solitudine non vuole essere intesa come un distacco sociale, ma al contrario come momento di profonda riflessione.

Nella solitudine ci è offerta la condizione propizia per misurarci con noi stessi. Spesso, se non sempre, guardarsi dentro non è facile. Questo atto fa sorgere molti timori. Paura di incontrare qualcosa di sconosciuto e non gradevole, quali sono poi i nostri stessi limiti. Troviamo così il modo di anestetizzare quell'introspezione che potrebbe destabilizzare le nostre effimere certezze.

Il binomio di vuoto e silenzio può, invece, diventare un mezzo potente per osservare con occhi diversi il mondo intorno e dentro di noi, relazionandolo con il nostro vissuto, le nostre memorie, le nostre emozioni, i nostri sogni.

I vuoti giorni – 2013

Sono nato e vivo sul mare, a Civitavecchia. Il vasto spazio del mare, con la sua sottile linea disegnata lungo il profilo dell'orizzonte, ha accompagnato da sempre i miei giorni.

C'è un mare che mi conquista e che percepisco come amico ed è quello silente, o a volte burrascoso, dei giorni dell'estate morente o del fuori stagione.

Quel mare vuoto è affrancato dalle gioiosità e dai frastuoni estivi, ma non è desolazione. Ho sempre trovato conforto passeggiando in quei silenzi e in quelle solitudini. Lì posso trovare risposte. Quel mare è un invito che induce a perdersi nelle mie riflessioni. Mi ritrovo ad interrogarmi sul passato, o a immaginare il mio futuro... oppure, semplicemente, mi perdo senza trovare né passato, né futuro. Mi ritrovo così in quel vuoto, dove il silenzio che incontro è quello delle parole e il rumore che risuona è quello del respiro del mare e del vento che mi offrono la preziosa opportunità di ritrovare me stesso.

Una ballata del mare profondo – 2013

Ho immaginato di fare un viaggio sotto la superficie del mare, vicino agli abissi profondi. Laggiù, dove nessuno arriva, c'è un mondo. Nelle mie immagini gli esseri che appaiono fluttuano leggeri come in una danza, in un silenzio amniotico senza luce e primigenio. Quegli esseri, però, sono in realtà creature senza vita che sembrano nuotare liberi e vivi nei vasti fondali marini. Il nero che circonda quegli esseri è carico di mistero, è un perimetro senza confini, è un buio profondo pieno di arcane attese e di atmosfere evocative dei nostri stupori infantili, come quando i miei occhi sbalorditi di bambino guardavano incantati le magnifiche illustrazioni del libro di Verne *Ventimila leghe sotto i mari*. Quelle immagini mi svelavano mondi e animali alieni che popolavano le fantasie della mia infanzia, sedotta dall'ignoto e affascinata dall'insolito.

Oleotipia e bromoleotipia di Alberto Novo

L'oleotipia e la bromoleotipia sono state tra le principali armi di battaglia dei fotografi pittorialisti di inizio '900, seconde solo alla gomma bicromatata. Rispetto a quest'ultima, aumentano le possibilità di intervento dell'operatore nel formare l'immagine finita, che ricorda un'acquatinta. Tra i fotografi maestri di queste tecniche si possono citare i fotografi francesi Constant Puyo¹ e Robert Demachy², il belga Léonard Misonne³ e Francis James Mortimer⁴ perfezionatore della tecnica del bromolio con la quale Domenico Riccardo Peretti Griva e Marco Amadio Levi produssero raffinate stampe prevalentemente negli anni '20-'30 del XX secolo.

La storia

La fotografia nacque sia per il desiderio di riprodurre fedelmente i soggetti, sia per moltiplicare a basso costo queste riproduzioni, trovando perciò nell'editoria la sua immediata applicazione. Tuttavia, a cavallo tra gli anni 40 e 50 dell'Ottocento la stampa argentea su carta rischiava di essere pesantemente screditata a causa del precoce scolorimento delle stampe su carta salata o all'albumina. William Henry Fox Talbot⁵, che aveva creduto e perciò investito nella sua scoperta pubblicando la raccolta "The Pencil of Nature", dopo pochi anni si vide costretto a ristampare numerose fotografie per sostituire quelle deteriorate e già vendute, con notevole danno d'immagine oltre che economico. Per trovare rimedio a ciò, nel 1855 la Photographic Society of London costituì un comitato di esperti per studiare il fenomeno e porvi rimedio (Photographic Society. Committee on Positive Printing,

¹ Emile Joachim Constant Puyo, fotografo: Morlaix 12.11.1857 – Morlaix 06.10.1933

² Fotografo: Saint-Germain-en-Laye 07.07.1859 – Hennequeville 29.12.1936

³ Fotografo: Gily 01.07.1870 – Gily 14.09.1943

⁴ Presidente della Royal Photographic Society, membro del Linked Ring ed editore della rivista "The Amateur Photographer"; Portsea, UK 27.11.1874 – Londra 27.07.1944

⁵ Scienziato e inventore: Melbury 11.02.1800 – Lacock 17.09.1877

1855). Il *Fading Committee* identificò come cause primarie delle alterazioni i residui di fissaggio, gli inquinanti atmosferici e l'elevata umidità, suggerendo perciò lunghi tempi di lavaggio, intonazione all'oro e conservazione in ambiente asciutto (Delamotte, Diamond, Hardwich, Malone, Percy, Pollock & Shadbolt, 1855). Nel 1857, in Francia, Honoré Théodore Paul Joseph d'Albert, duca di Luynes⁶ istituì un premio di 8000 franchi⁷ per chi nel giro di tre anni avesse inventato un metodo per produrre stampe, incisioni o litografie fotografiche, ritenendo che il rimedio radicale fosse la rinuncia all'argento. Accanto a questo premio, un altro di 2000 franchi per chi, nel giro di due anni, *avesse fatto fare i più importanti progressi alla stampa di prove positive e alla loro conservazione, sia per la scoperta di nuovi procedimenti, sia per uno studio completo delle diverse azioni chimiche e fisiche che intervengono nei processi impiegati o che influenzano l'alterazione delle stampe* ("Bulletin de la Société française de photographie", 1856). L'attenzione dei ricercatori si spostò perciò verso sostanze sensibili diverse dall'argento: tra queste i sali di cromo, metallo riconosciuto per la prima volta dal francese Nicolas-Louis Vauquelin⁸ nel 1797, il quale l'anno seguente notò che i composti di cromo mutavano di colore se esposti alla luce (Wisniak, 2003). L'osservazione della sensibilità alla luce dei bicromati in presenza di materia organica si deve a Gustav Suckow⁹ nel 1832 (Eder, 1978a). Le applicazioni in campo fotografico iniziarono ad apparire circa nove anni dopo, subito dopo l'annuncio della dagherrotipia nel 1839, quando Mungo Ponton¹⁰ usò questa proprietà per formare immagini fotografiche (Ponton, 1839). Nel giro di pochi anni, il bicromato divenne oggetto di attenzione da parte dei primi fotografi come Becquerel, Talbot, Pretsch e Poitevin. Alexandre-Edmond Becquerel¹¹, ripetendo l'esperienza di Ponton scoprì che i

⁶ Pari di Francia, numismatico, archeologo e filantropo: Parigi 15.12.1802 – Roma 15.12.1867

⁷ L'attualizzazione dell'importo è difficile: fino al 1865 vigevano due standard monetari, basati sia sull'oro che sull'argento. Se si prende come riferimento il contenuto d'oro si ottiene un valore di circa 105 K€, mentre con l'argento si ottengono solo 18800 €

⁸ Chimico: Saint-André-d'Hébertot 16.05.1763 – Saint-André-d'Hébertot 14.11.1829

⁹ Geologo e chimico: Jena 07.05.1803 – Jena 17.8.1867

¹⁰ Inventore, socio della Royal Photographic Society: Edimburgo 20.11.1801 – Bristol 03.08.1880

¹¹ Fisico: 24.03.1820 – Parigi 11.05.1891

prodotti di riduzione dei bicromati avevano la capacità di insolubilizzare l'amido con il quale era collata la carta (Becquerel, 1840). William Henry Fox Talbot ottenne nel 1853 un brevetto per la fotoincisione di lastre in acciaio usando la gelatina e il bicromato (Fox Talbot, 1853), successivamente migliorato con un brevetto del 1858 (Fox Talbot, 1858) nel quale dichiara *to the processes here described I have given the name of photoglyphic engraving*. Paul Pretsch¹² brevettò nel 1854 un processo fotogalvanoplastico a base di gomma arabica e bicromato (Pretsch, 1854), passando poi alla gelatina e bicromato nel 1855 (Pretsch, 1855).

Il secondo brevetto di Pretsch precedette di pochi giorni quello di Louis-Alphonse Poitevin¹³ dando origine alle prevedibili controversie legali e diatribe sulla priorità del processo alimentate dalla storica rivalità tra britannici e francesi. Nel processo di Poitevin chiamato Photolithographie e in seguito Phototypie, una normale pietra per litografia veniva ricoperta con una miscela di colloidi (albume, gomma arabica e gelatina) resa sensibile per mezzo del bicromato. Dopo l'esposizione, la matrice veniva lavata in acqua fredda e con questa si stampava come una normale litografia (Poitevin, 1855a, b). Le parti esposte e quindi indurite accettano l'inchiostro, mentre quelle non esposte e quindi rigonfie d'acqua tendono a respingerlo rimanendo perciò bianche. Un processo simile, usando il bitume di Giudea e denominato Lithographie, era stato messo a punto da Joseph-Rose Lemerrier¹⁴ assieme ad altri due soci nel 1852, ma aveva una sensibilità bassissima ed era poco conveniente dal punto di vista industriale. Lemerrier acquistò il brevetto di Poitevin nel 1857 (Boyer, 2008).

Dalla fine degli anni '50 vennero applicate alla litografia alcune varianti del metodo di Poitevin: nel 1859¹⁵ Eduard Isaac Asser¹⁶ stampò su carta ricoperta

¹² Tipografo: Vienna gennaio 1808 – Vienna 28.08.1873

¹³ Ingegnere, chimico e fotografo: Conflans-sur-Anille 30.08.1819 – Conflans-sur-Anille 04.03.1882

¹⁴ Stampatore: Parigi 06.07.1803 – Parigi 1887

¹⁵ Secondo Eder (*History of photography*), già nel 1857 ma non vi sono riferimenti; il brevetto belga è del 1859 (vedi Asser, 1859)

¹⁶ Avvocato, redattore della rivista "Tijdschrift voor Photographie" e cofondatore del circolo fotografico Helios: Amsterdam 19.10.1809 – Amsterdam 21.09.1894

di pasta d'amido sensibilizzata con bicromato. Dopo l'esposizione e il lavaggio, la carta veniva fatta aderire a una lastra di vetro e veniva inchiostrata con un rullo di flanella. L'immagine di inchiostro grasso veniva poi riportata a pressione sulla pietra litografica ed infine stampata come di consueto (Asser, 1859).

Sempre nel 1859, John Walter Osborne¹⁷, similmente ad Asser, stampò su carta albuminata ricoperta di gelatina e bicromato che, dopo l'esposizione e il lavaggio, veniva inchiostrata ed infine "svilupata" con una spugna bagnata; infine l'immagine veniva trasferita su pietra (Philosophical Institute of Victoria, 1859). Il testo completo del processo contiene un'esauriente disamina dei metodi impiegati al quel tempo per la fotolitografia (Osborne, 1860).

Il problema dell'adesione della gelatina su lastra di rame, usata da Cyprien Tessié du Motay¹⁸ e Charles-Raphaël Maréchal¹⁹, impedì di far decollare questa tecnica su supporti diversi dalla pietra litografica (Albert, 1900). La svolta avvenne nel 1864, allorché il fotografo tedesco Josef Albert²⁰ cambiò il supporto da pietra a spessa lastra di vetro, con lo strato di gelatina bicromatata steso direttamente sopra di questa. Il vantaggio principale rispetto alla pietra litografica era soprattutto quello del minore ingombro e peso (una pietra litografica ha spessori oltre i 10 cm e quindi un peso di circa 2.5 kg per decimetro quadrato di lastra), ma anche una diversa e più fotografica resa dei mezzi toni. Contemporaneamente ad Albert, il cecoslovacco Jakub Husník²¹ giunse a una simile intuizione e risolvendo il problema dell'adesione della gelatina al supporto (Stulik and Kaplan, 2013). Il suo brevetto venne acquistato da Albert per ridurre la concorrenza. La tecnica venne immediatamente battezzata Albertype, ma è

¹⁷ Ingegnere: Irlanda 20.02.1828 – California, USA 20.11.1902

¹⁸ Chimico: Cholet, FR 1818 – New York 06.06.1880

¹⁹ Pittore: Metz 20.04.1825 – Nogent-sur-Marne 14.04.1888

²⁰ Monaco di Baviera 05.03.1825 – Monaco di B. 05.05.1886

²¹ Pittore e fotografo: Vejprnice 29. 03.1837 – Praga 26.02.1916

diventata nota anche come Fototipia, o Fotocollo tipia contratto poi in Collo tipia, ed anche Lichtdruck, Héliotipia, Pantotipia, con numerose altre varianti e brevetti di Edwards, Obernetter, Monchoven, Borlinetto, Geymet, Jacobsen, Jacobi, Despaquis, Gemoser, Voigt, Murray e Vidal (Vidal,1879): *Alethetype, Artotype, Autocopyist, Gelatinotypy, Hydrotyp, Indotint, Ink-Photo, Leimtype, Papyrotype, Photogelatin, Photophane, Roto-Collotype, Rye's e Sinop*. Albert si dotò di macchine rotative a vapore, e nel tempo sostituì il vetro con l'alluminio ed infine con il cellofan (Stulik and Kaplan, 2013).

La collo tipia venne ampiamente usata per la stampa d'arte, arrivando al suo apice nel periodo tra il 1870 e il 1890, progredendo nel tempo anche nella realizzazione di stampe in policromia.

È stato stimato che circa il 45% della produzione di libri di qualità siano stati stampati in collo tipia (Ward, 2008). In Italia si possono ricordare, a titolo di esempio, alcune stampe dell'editore Ferdinando Ongania (Venezia 18.07.1842 – S. Moritz, CH 21.08.1911) facenti parte della collezione "La Basilica di San Marco" pubblicata tra il 1881 e il 1883, e "Raccolta delle vere da pozzo (marmi puteali) in Venezia" del 1889, interamente stampato in collo tipia. In tempi più recenti, la Stamperia d'Arte Alinari stampò a Firenze numerose riproduzioni di opere d'arte in collo tipia fino al 2010 circa²² quando le restrizioni sull'uso del bicromato costrinsero a sospendere questa tipologia di stampa. La collo tipia è l'unico processo fotomeccanico che non fa uso di retino, e all'ingrandimento le immagini sono caratterizzate da una tipica struttura vermicolare, formata dalle microscopiche pieghe della matrice di gelatina più o meno reticolata (Stulik and Kaplan, 2013).

²² D. Chinellato, comunicazione personale 20.01.2020

Emil Mariot²³ sviluppò nel 1866 un processo che chiamò Öldruckverfahren (oleografia) consistente nell'inchiostrare un'immagine su carta gelatinata e sensibilizzata con bicromato. Il suo procedimento non era destinato alla produzione tipografica ma alla fotografia artistica, in quanto si limitava al monotipo o al più al suo trasporto su un altro foglio di carta (Mariot, 1866). Per queste sue caratteristiche può essere considerato il prototipo dell'oleotipia: mostrò le sue stampe alla Photographische Gesellschaft di Vienna, ma evidentemente i tempi non erano ancora maturi per un suo riconoscimento artistico e quindi venne presto abbandonato (Eder, 1978b).

William de Wiveleslie Abney²⁴ propose il suo papyrographic process nel 1873, del tutto simile a quello di Mariot, per la produzione di qualche decina di copie (Brown, 1900?). Da notare che lo stesso termine venne dato nel 1849 a un processo di stampa anastatica da Philip Henry Delamotte²⁵ (Delamotte, 1849).

Il principio della collotipia venne usato nel 1887 da Otto Lelm per un metodo di riproduzione a bassa tiratura e per piccoli formati, l'equivalente ottocentesco di un ciclostile casalingo a mano, consistente in un foglio di pergamena teso su un telaio e cosparso di gelatina bicromatata, il quale dopo le consuete fasi di esposizione e lavaggio veniva inchiostrato e dal quale si potevano ricavare una quarantina di copie. Questo dispositivo era venduto in due versioni: l'Autocopiste Noir per i documenti (Pettit, 1884), e il Photo-Autocopiste per le immagini (De Chaummeux, 1855). Una descrizione dell'apparato si trova anche nel *Bullettino della Società Fotografica Italiana*, dal quale si apprende che in Italia era stata pensata una variazione su lastra di vetro (Dott. Emilio Bocci, "La fotogliptia", 1896).

²³ Fotografo: Moravský Krumlov, Moravia 07.01.1825 – Vienna 07.08.1891. In realtà Emanuel Schielhabl, vedi Berninger, E.H. (1990) Mariot, Emil in: *Neue Deutsche Biographie* 16,213 [versione online] <https://www.deutsche-biographie.de/pnd141836261.html#ndbcontent>

²⁴ Fotografo e scienziato: Derby, UK 24.07.1843 – Folkstone 02.12.1920

²⁵ Fotografo e illustratore: Sandhurst, UK 21.04.1821 – Bromley, UK 24.02.1889

L'Oleotipia

Alla fine del 1904, in pieno periodo pittorialista, G.E.H. Rawlins²⁶ propose sulle pagine della rivista inglese "The Amateur Photographer" un metodo di stampa basato sul principio della collotipia, e più specificatamente su quelli di Abney, Mariot e Lelm, anche se l'autore cita in modo generico solo Poitevin e la collotipia. Viene messa in evidenza la possibilità di intervenire manualmente mettendo o togliendo inchiostro, così da modificare i valori tonali originari dell'immagine, a differenza della gomma bicromatata nella quale si possono solo alleggerire le densità ma non aumentarle (Rawlins, 1904). L'articolo venne ripreso dalla rivista "The American Amateur Photographer" nel mese di dicembre dello stesso anno ("Oil printing", 1904). In Italia, la rivista Il Progresso Fotografico pubblicò un breve resoconto concludendo: *Questo metodo pur fondandosi sopra principi noti è nuovo per sé stesso e crediamo meriti tutta l'attenzione dei nostri lettori, che potranno produrre con esso in modo economicissimo effetti nuovi, interessanti e immagini di assoluta stabilità* ("Copie positive agli inchiostri grassi", 1905).

In breve tempo questa tecnica venne usata da molti fotografi pittorialisti a causa della sua duttilità nelle mani di un artista creativo. Scrive Demachy: *Aggiungere o sottrarre da certe parti dell'immagine, è una pratica ritenuta proibita dai fautori della fotografia pura quando applicata alla stampa, ma è raccomandata invece dalla stessa scuola quando applicata al negativo, ed è chiamata intensificazione oppure riduzione, generale o locale. [...] Sostengo che se ho il diritto, come fotografo, di abbassare le densità del mio negativo con il riduttore di Farmer, ho l'eguale diritto di non usarlo e di scurire le parti corrispondenti della mia stampa positiva aggiungendo pigmento con il pennello di Rawlins* (Demachy, 1907).

²⁶ Liverpool 1876 – ?

Nonostante in “Les procedes d'art en photographie”, scritto assieme a Puyo e pubblicato nel 1906, egli si dimostrasse al tempo stesso dubbioso e confidente sulle possibilità di controllare questa tecnica (Demacy & Puyo,1906), tra giugno e luglio del 1907 espose a Londra, al Salone della Royal Photographyc Society, una cinquantina di stampe all’olio prodotte l’anno precedente (“Three London Exhibitions”, 1907).

Il Bromolio

Un nuovo impulso nella direzione tracciata da Rawlins venne dato nel 1907 da Edward John Wall²⁷ e da Charles Welborne Piper²⁸. Il primo fu direttore della prestigiosa rivista inglese “The Photographic News”, e all’epoca dei fatti continuava a scrivere sulla rivista così come il secondo. Wall, commentando una dimostrazione pratica di oleotipia tenuta da Rawlins, scrisse così nell’aprile del 1907: *Supponiamo di stampare su una carta al bromuro e di svilupparla in un rivelatore non indurente, come per esempio l'ossalato ferroso, dovremmo ottenere come al solito un'immagine d'argento metallico. Se questa immagine fosse trattata con bicromato, la gelatina dovrebbe diventare insolubile (indurita, n.d.r.) in proporzione alla quantità di argento presente. Allora si dovrebbe solo sciogliere il bromuro che è rimasto inalterato e l'argento metallico con iposolfito e ferricianuro per ottenere un'immagine di sola gelatina insolubile alla quale l'inchiostro o il pigmento dovrebbe aderire precisamente come nel processo all'olio originale. Se questo dovesse funzionare, non vi sarebbe alcun motivo per cui qualsiasi stampa al bromuro non possa essere stampata all'olio, anche se non dubito che dovrebbe essere usata un'emulsione speciale a causa delle*

²⁷ Chimico e fotografo: Gravesend, UK 24.12.1860 – Wollaston, USA 13.10.1928

²⁸ 1863/1864 – 1919

differenze nelle gelatine (Wall, 1907).

Wall avrebbe potuto pensare a una scoperta fatta nel 1889 da Ernest Howard Farmer²⁹ per indurire proporzionalmente la gelatina di una stampa argentica così da poterla inchiostrare come nell'oleotipia. Farmer trovò che il bicromato, agendo sull'argento di una stampa fotografica al bromuro, induriva proporzionalmente la gelatina dell'emulsione (Farmer, 1889). Questa è l'ipotesi più ricorrente nei testi di storia e tecnica della fotografia³⁰.

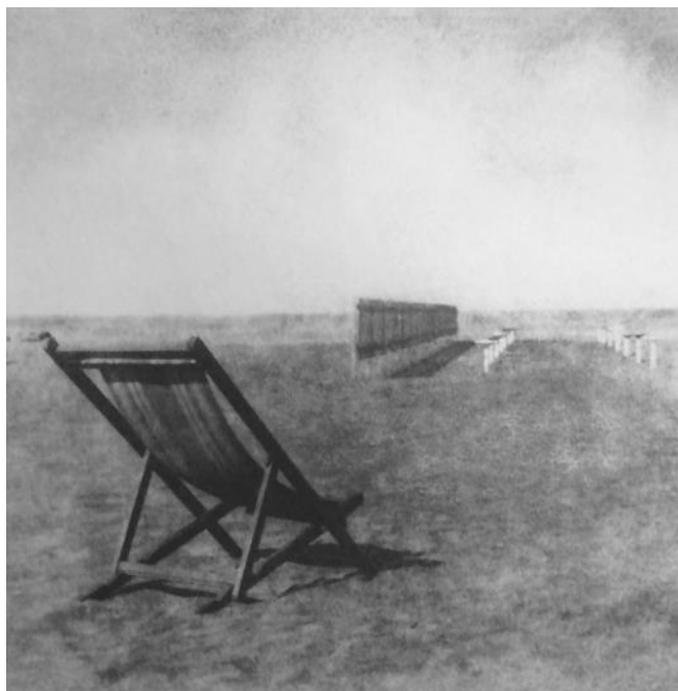
Oppure, avrebbe potuto riferirsi al processo chiamato ozobromia, brevettato nel 1905 da Thomas Manly e che in quel momento era oggetto di molti articoli sulle riviste di fotografia. Si trattava di ottenere stampe al carbone a partire da un'immagine stampata tradizionalmente su carta alla gelatina-bromuro. Quest'ultimo foglio veniva accoppiato a uno pigmentato per stampa al carbone precedentemente imbevuto di una soluzione contenente bicromato e ferricianuro, provocando così l'indurimento della gelatina pigmentata in modo proporzionale alle densità dell'immagine argentica. Il foglio di carta al carbone veniva poi trattato come di consueto mentre quello contenente l'originale immagine argentica, sbiancato dall'azione del ferricianuro e del bicromato, poteva essere sviluppato nuovamente per poter ottenere così nuove stampe (Manly, 1905, 1906, 1907, 1908). Nel 1919 la Autotype Co. iniziò a vendere tutti i materiali per il processo chiamandolo Carbro (da "carbon" e "bromide"), e da allora è questo il nome con il quale si identifica comunemente questa tecnica ("The Carbro Process", 1926).

L'idea di Wall ottenne l'immediato riscontro di Piper, il quale in una nota alla rivista affermò di averla già sperimentata a varie riprese negli ultimi tre anni (Piper, 1907a), e quindi in agosto pubblicò il suo metodo su "The Photographic News", nel

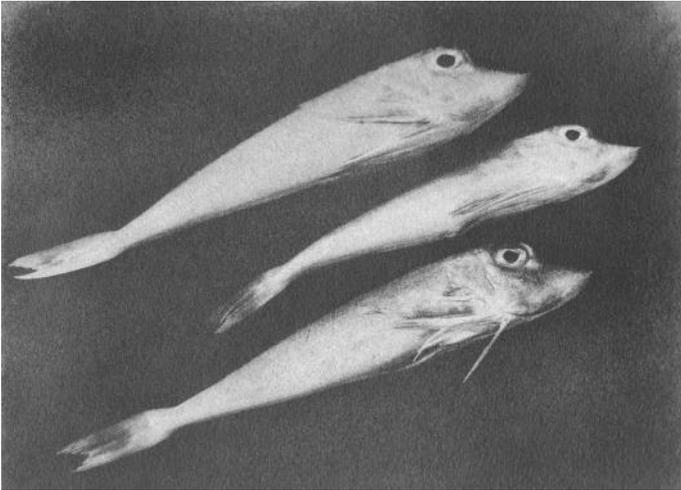
²⁹ Insegnante di fotografia, autore dell'omonimo indebolitore per fotografia: Brighton, UK 1856 – 1944

³⁰ Per es.: *La Storia della fotografia* di Eder, 1972 e *Photographic facts and formulas* del 1940, dove Jordan fece delle aggiunte al testo del 1924 (Wall and Jordan, 1940).









quale appare per la prima volta il termine "bromoil". Venne proposta una versione diretta e una con trasferimento da stampa argenticata a carta gelatinata come per l'ozobromia, impiegando in entrambi i casi la soluzione ozobromica di Manly (Piper, 1907b). A poche settimane di distanza fu pubblicato un secondo articolo nel quale venne descritto un processo più semplice (Piper, 1907c).

Nello stesso periodo, stando a quanto scrisse Rodolfo Namias³¹ in un trafiletto su "Il Progresso Fotografico" a proposito dell'oleotipia, *In Italia pochi o nessuno se ne occupano e per incoraggiare i cultori italiani di fotografia artistica crediamo utile ritornare ancora sopra questo interessante processo riproducendo la comunicazione che su di esso ebbe a fare pochi mesi or sono il Puyo, che è fra i più entusiasti del processo Rawlins* (Namias, 1907). Namias parlò del bromolio solo nel 1910, e in termini non del tutto convincenti, relegandolo a supporto della fotolitografia: *Ma devesi osservare che i risultati sono in generale ben inferiori a quelli che dà il processo all'olio applicato direttamente come descritto nel fascicolo di maggio. È molto difficile ottenere colla bromoleotipia immagini complete; si potranno avere i neri ma le mezze tinte sono spesso deficienti* (Namias, 1910). Questa convinzione, supportata da prove pratiche con le carte reperibili in Italia, perdurò nel Namias almeno fino al 1912: alla fine di un articolo sulle sue prove con il bromolio conclude: *Intanto quello che possiamo consigliare ai nostri lettori è di astenersi di gettare tempo e materiale per sperimentare l'esecuzione di prove al bromolio colle ordinarie carte al gelatino bromuro, qualunque sia il metodo consigliato per la trasformazione dell'immagine* (Namias, 1912).

Nel 1911 F.J. Mortimer modificò ulteriormente la formula di sbianca indurente di Piper sostituendo il ferricianuro con il solfato di rame, rendendola ancora più

³¹ Chimico, editore di "Il Progresso Fotografico": Modena 17.03.1867 – Milano 20.10.1938

efficace (Mortimer, 1911). Nel 1924 erano noti ben trentasette tipi diversi di bagni di sbianca, che si possono idealmente dividere in tre categorie: con ferricianuro e bicromato, con acido cromatico e sali di rame, con bicromato e sali di rame (Wall, 1924).

La tecnica del bromolio soppiantò in pochi anni quella dell'oleotipia soprattutto per due motivi:

1. l'oleotipia richiede un negativo stampato a contatto, che condiziona quindi le dimensioni dell'immagine finale. All'epoca si stava ormai passando dalle fotocamere a lastre a quelle più compatte e maneggevoli caricate con film di formato relativamente piccolo, quindi era più semplice ingrandire direttamente su carta al bromuro piuttosto che passare attraverso degli internegativi;
2. la carta fotografica e la sua gelatina, essendo più resistenti di quella della carta gelatinata per oleotipia, consentono più facilmente il trasporto, cioè il trasferimento dell'immagine su un altro foglio di carta. I vantaggi sono tre: si evita il luccicare della gelatina, all'epoca poco gradito; si può usare una carta a piacere, che conserva inalterate tutte le sue caratteristiche al contrario di quando questa è ricoperta di gelatina; si possono ottenere più facilmente dei multipli.

Solo nel 1913 Namias tornò a parlarne, questa volta in termini entusiastici: *Ma oggi più che il processo all'olio interessa il processo al bromolio, nel quale una prova al bromuro opportunamente trattata è trasformata in un'immagine all'olio. Questo processo non solo è assai più semplice e comodo ma è anche superiore pei risultati che può fornire* (Namias, 1913). Nell'articolo si evidenzia che il successo, rispetto alle prove precedenti, dipese fondamentalmente dall'uso della sbianca di Mortimer al rame. In seguito, tra il 1916 e il 1933 Namias pubblicò tre manuali sull'oleotipia e

sul bromolio (Namias, 1916, 1923, 1933).

Negli anni a seguire furono proposte alcune varianti del bromolio. Nel 1930 F.F. Renwick e F.J. Shepherd chiamarono Oleobrom una procedura nella quale, dopo la consueta sbianca, la matrice secca veniva inchiostrata con un rullo. Questa veniva poi messa in acqua e, sempre per mezzo di un rullo, veniva tolto l'inchiostro lavorando in immersione (Wall and Jordan, 1940). Verso la fine degli anni '40, George Leslie Hawkins propose il processo Bromaloid (Hawkins, 1951). Bill Whiting modificò leggermente questo processo, dando vita al Bromotype³², nel quale dopo la sbianca la matrice viene nuovamente sviluppata e quindi inchiostrata come per il bromolio (Fredrick, 1997).

Nel 1931 venne fondato il Bromoil Circle Postal Club, in seguito rinominato Bromoil Circle of Great Britain e tutt'ora esistente. I soci facevano girare tra di loro, via posta ordinaria e a intervalli di otto settimane, tre scatole contenenti le loro opere. Ogni socio, dopo avere osservato le stampe, toglieva le sue precedenti e ne inseriva di nuove, spedendo la scatola al socio successivo, ecc. Di fatto, la prima riunione "fisica" dei soci avvenne solo nel 1995 (*The art of bromoil*, 2007).

I fotografi

Molti fotografi pittorialisti si dedicarono all'oleotipia e al bromolio. Demachy e Puyo, in particolare, pubblicarono numerosi articoli su rivista e produssero manuali dedicati. Il primo, inoltre, passò dalla produzione di stampe alla gomma bicromatata a quella esclusivamente di stampe all'olio e bromolio nel giro di pochi anni.

Tra i fotografi europei (Daum, Ribemont & Prodger, 2006) si possono citare: Pierre

³² Nel 1908 esisteva una carta positiva diretta con lo stesso nome, vedi la pubblicità in *Photominiature* 1908, 32

Dubreuil³³, František Drtikol³⁴, Paul de Singly, André Hachette, Heinrich Carl Christian Kühn³⁵, Bernardus Fredericus Aloysius (Bernard) Eilers³⁶, Léonard Misonne³⁷, Carlos Íñigo y Gorostiza³⁸ ed Enrique Ortiz de Zàrate.

Tra i fotografi italiani si possono citare:

Domenico Riccardo Peretti Griva³⁹, magistrato, pretore a Mongrando e dopo a Courgnè, nel 1922 fu pretore a Torino, nel 1943 membro attivo del Comitato C.L.N. del Piemonte, e nel dopoguerra diverrà presidente della Corte d'Appello di Torino. Iniziò a fotografare nel 1905. Fu attratto dalla fotografia pittorialista producendo i suoi primi bromoli intorno al 1919, ma la sua prima importante apparizione in pubblico avvenne con la Prima esposizione Internazionale di Fotografia, Ottica e Cinematografia di Torino nel 1923 dove ottenne un diploma di medaglia d'argento. Fu presente al Salon di Fotografia di Stoccolma del 1926 ed espose in Giappone nel 1928. Nel 1932 fu docente presso la scuola di fotografia Ad Lucis Artem di Torino. Nel 1934-35 fu docente presso il corso Superiore di Cultura fotografica della Società Fotografica Subalpina. Pubblicò diversi bromoli e anche articoli sul diritto d'immagine sul diritto d'autore nella rivista Luci e Ombre. Nel 1962 la FIAP gli conferì l'onorificenza di "eccellenza" (HonFiap) "in omaggio ai suoi sforzi, ai suoi lavori, alla sua tecnica nel dominio dell'arte fotografica e in riconoscenza per i servizi eminenti che ha reso alla causa della fotografia". A quanti contestavano il suo attaccamento al bromolio anche a distanza di anni dal pittorialismo, rispondeva che *l'essenziale è la ricerca del bello, e quando si ottiene il bello è del tutto fuori di luogo criticare i mezzi usati per raggiungerlo, e osservare che il trasferto non è né carne né pesce, non essendo più fotografia, né, tanto meno, acquaforte. Dopo Tutto, la Costituzione non impone ai cittadini di fare o solo delle*

³³ 05.03.1872 – 09.01.1944

³⁴ Přebram 03.03.1883 – Praga 13.01.1961

³⁵ Dresden 25.02.1866 – Birgitz 14.09.1944

³⁶ Amsterdam 24.04.1878 – Amsterdam 26.04.1951

³⁷ Gilly 01.07.1870 – Gilly 14.09.1943

³⁸ 14.05.1863 – 1925

³⁹ Coassolo Torinese 28.11.1882 – Torino 12.07.1962

fotografie, o solo delle acqueforti, vietando ogni ibridismo (Galante Garrone, 2017).

Marco Amadio Levi⁴⁰, visse a Saluzzo fino al 1887 quando, rimasto orfano di padre, si trasferì con la famiglia a Torino dapprima in via Mazzini e poi in via Des Ambrois, nel vecchio ghetto ebraico. Si avvicinò alla fotografia nel 1911 come autodidatta producendo molte stampe alla gelatina sali d'argento ma soprattutto bromoli e bromoli trasferiti. Negli anni Venti era iscritto alla Società Fotografica Subalpina. Nel 1933 partecipò alla XXI Mostra Annuale della S.F.S. Perseguitato dal regime fascista, lasciò Torino per farvi ritorno al termine del Secondo Conflitto Mondiale. Dal 1956 visse con la figlia Enrichetta in via Peyron. Nel 1978, alla sua morte, tutta l'attrezzatura fotografica fu donata al Museo Nazionale del Cinema di Torino. Nel 1994 veniva pubblicato il libro *Marco Amadio Levi: colloqui con la luce. Istantanee piemontesi 1900-1940*, a cura di Giovanni Tesio e Giorgina Levi Arian (L'Artistica Savigliano 1994). Nel 2010 l'Associazione per la Fotografia Storica di Torino e le Biblioteche Civiche hanno organizzato la sua prima mostra retrospettiva presso la Biblioteca Civica Villa Amoretti.

E inoltre: Guido Balanzino, Vincenzo Balocchi, Mario Caffaratt⁴¹, Emilio Candelleri, Giulio Corinaldi, Franco Manassero, Bruno Miniati, Luciano Morpurgo, Odoardo Ratti, Cesare Scarabello⁴², Riccardo Scoffone⁴³, Raffaele Tortolini.

⁴⁰ Dronero 21.01.1882 – Torino 11.05.1978

⁴¹ Bricherasio 30.08.1883 – Torino 03.03.1971

⁴² Valenza Po 25.03.1879 – ?

⁴³ Torino 26.08.1889 – 17.02.1965. Fratello di Adriano e Corrado, anch'essi fotografi rispettivamente a Cuneo e Mondovì

Le tecniche in pratica di Alberto Novo

Oleotipia

La caratteristica peculiare dell'oleotipia e di molte altre tecniche di inizio del XX secolo è la loro sensibilità quasi esclusivamente nell'ultravioletto, che costringe a stampe a contatto esposte al sole o a una forte sorgente di raggi UV. La prima conseguenza è perciò la necessità di avere un negativo di formato grande tanto quanto si desidera debba essere l'immagine stampata. Ciò era relativamente semplice all'inizio del XX secolo, ed abbastanza difficile alla fine dello stesso secolo in quanto i negativi fotografici erano tutti di piccolo formato e richiedevano perciò di essere ingranditi, solitamente con un doppio passaggio negativo-positivo-negativo. L'avvento della stampa digitale di qualità fotografica ha nuovamente reso semplice l'ottenimento di negativi adatti al processo.

Si inizia scegliendo un foglio di carta da acquerello avente le caratteristiche desiderate in termini di colore e superficie, che verrà cosparso di uno strato piuttosto spesso di soluzione di gelatina. Una volta secco, si conserva molto a lungo.

Al momento della stampa, si sensibilizza il foglio gelatinato con una soluzione di bicromato ed alcool o acetone. Con questi solventi si ottiene una rapida asciugatura della gelatina.

Si espone sotto una sorgente UV e si lava a fondo con acqua fredda, quindi si distende il foglio, gelatina all'insù, su un ripiano di vetro o di plexiglass. Si renderà immediatamente evidente un effetto di rilievo della superficie, percependo le zone più alte in corrispondenza delle luci dell'immagine. Si tampona delicatamente la superficie per asciugarla e si procede all'inchiostatura. Questa può essere fatta a pennello oppure con un rullo di spugna morbida, usando un inchiostro a base oleosa per tipografia o per incisione. La "durezza" dell'inchiostro determina anche il contrasto dell'immagine: più l'inchiostro è viscoso più il contrasto tende a salire. L'inchiostatura a pennello è fatta di leggeri balzelli del pennello caricato solo molto leggermente di inchiostro: questo aderisce alle parti di gelatina che sono state indurite per mezzo della luce, e viene respinto da quelle non

indurite, più gonfie di acqua. Continuando ad agire con il pennello, l'inchiostro si addensa maggiormente in corrispondenza delle ombre e si libera dalle zone più chiare.

La legislazione europea ora vieta tutti gli usi del bicromato, ma per la sensibilizzazione della gelatina è possibile sostituirlo con i sali di diazonio, molecole organiche note in fotolitografia e in serigrafia già dagli anni '60 (Kosar, 1965).

Bromolio

La stampa al bromolio richiede preferibilmente una carta fotografica al gelatino-bromuro che abbia come caratteristica principale uno strato relativamente spesso di gelatina ed una certa abbondanza di argento, senza che la gelatina della superficie sia troppo indurita. Queste sono caratteristiche quasi del tutto scomparse nelle moderne carte da stampa, che nella maggioranza dei casi sono *supercoated* e con cristalli d'argento tabulari per diminuirne la quantità d'argento. Si procede alla stampa da negativo, con la formazione di un'immagine leggermente più densa e meno contrastata rispetto a una stampa normale. È preferibile usare un rivelatore senza idrochinone, perché questo ha la tendenza a indurire la gelatina. Dopo il fissaggio e un lavaggio viene eseguito un bagno di sbianca al rame, nel quale avviene la dissoluzione dell'argento e il contemporaneo indurimento della gelatina proporzionalmente alla quantità d'argento che è stata sciolta. Si termina con un lungo lavaggio e un'asciugatura a secchezza, che facilita l'operazione seguente, cioè il nuovo rigonfiamento della stampa in acqua tiepida alla quale può essere aggiunta una piccola quantità di ammoniaca per aumentarne l'effetto.

Dopo aver ottenuto il rigonfiamento della gelatina si procede come nell'oleotipia, cioè distendendo la stampa sul piano di lavoro, asciugandola in superficie e inchiostRANDOLA allo stesso modo.

Bibliografia

- Albert A. (1900). *Verschiedenen Methoden des Lichtdruckes*. Hall: Knapp, pp. 1-2
- The art of bromoil – Centenary 2007*. (2007) The Bromoil Circle of Great Britain, Malven UK: Aldine Print Ltd., 131 pp. Vedi anche <https://www.thebromoilcircleofgreatbritain.com/>
- Asser M. (1859). Procédé pour obtenir des positifs photographiques sur papier, a l'encre d'imprimerie ou à l'encre lithographique. *Bulletin de la Société Française de Photographie* t.5, 1859, 260-264
- Becquerel E. (1840). Note sur papier impressionable à la lumière, destiné à reproduire les dessins et les gravures. *Comptes rendus de l'Académie des sciences*, tome X, 469-471
- Bocci E. (1896) La fotogliptia. Roma, J. Artero. *Bullettino della Società fotografica italiana*, Firenze, Anno VIII, 107-108
- Boyer L. (2008). Lemercier, Lerebours and Barreswill. *Encyclopedia of nineteenth-century photography. 2: J-Z index*. Hannavy, John Ed. 1st Ed., London: Routledge, 843-845
- Brown G.E. (1900?). *Ferric and heliographic processes*. 2nd ed., London: Dawbarn & Ward Ltd., 113
- Bulletin de la Société française de photographie* 1856, 214-218
- The Carbro Process*. Manuale (1926). London: Autotype Company, 23 pp.
- Copie positive agli inchiostri grassi. *Il Progresso Fotografico* 1905, 73-74
- Daum P., Ribemont F. & Prodger P. (2006). *Impressionist Camera – Pictorial photography in Europe, 1888-1918*. London; New York: Merrell; [Saint Louis]: Saint Louis Art Museum, 343 pp.
- De Chaummeux M.L. (1855). L'impression aux encres grasses au moyen de l'Autocopiste. *Bulletin de la Société française de photographie*", 124-127
- Delamotte P.H. (1849). *On the various applications of anastatic printing and papyrography: with illustrative examples*. London: David Bogue, 24 pp.
- Delamotte P.H., Diamond H.W., Hardwich T.F., Malone T.A., Percy J., Pollock H., Shadbolt G. (1855). First report of the Committee appointed to take into consideration the Question of the Fading of Positive Photographic Pictures upon Paper. *Journal of the Photographic Society*, 36, 251-252

- Demachy R. (1907). The straight and the modified print. *American Photography* vol.1(3), 140-141
- Demachy R. & Puyo E.J.C. (1906). *Les procedes d'art en photographie*. Paris: Photo-Club de Paris, 36-37
- Eder J.M. (1978a). *History of photography* (E. Epstean trad.) New York: Dover Publication, Inc., 178-179 (citazione di Die chemischen Wirkungen des Lichtes, Darmstadt 1832)
- Eder J.M. (1978b). *History of photography* (E. Epstean trad.) New York: Dover Publication, Inc., 562-563
- Farmer E.H. (1889). *British patent* no. 17773
- Fox Talbot W.H. (1853). Improvements in the Art of Engraving. *British patent* no. 565, 29.10.1852; filed 24.01.1853
- Fox Talbot W.H. (1858). Improvements in the Art of Engraving. *British patent* no. 875, 21.04.1858
- Fredrick P.C. (1997). *Re: Bromaloid Process*. Disponibile da <http://altphotolist.org/lists/alt-photo-process/1997/alt97b/0743.html>
- Galante Garrone G. (2017). *Più di una vita*. Giovanni Peretti Griva. Catalogo della mostra "Il Pittorialismo italiano e l'opera fotografica di Peretti Griva" Cinisello Balsamo (MI): Silvania Editriale, pp.29-41
- Hawkins G.L. (1951). *Bromaloid Inks and the Bromaloid Technique for Bromoil, Bromoil-transfer, and the Bromaloid Pigment Printing Process*. Minehead [Somerset]: G.L. Hawkins, 54 pp.
- Kosar J. (1965). *Light-sensitive systems: chemistry and application of nonsilver halide photographic processes*. New York: J. Wiley & sons, 473 pp.
- Manly T. (1905). *Improvements in Photographic Printing*. *British patent* no. 17007, 31.05.1906, filed 22.09.1905
- Manly T. (1906). *Perfectionnements dans l'impression photographique*. Brevet d'invention No. 368260, 01.10.1906, filed 21.07.1906
- Manly T. (1907). *Photographic-Printing Bath*. U.S. Pat. No. 851296, 23.04.1907, filed 20.03.1906
- Manly T. (1908). *Verfahren zur Herstellung von Bildern in chromathaltigen Schichten durch Kontakt mit aus metallischem Silber bestehenden, durch Belichtung entstandenen Bildern*. Österreichische Patentschrift Nr. 33377,

- 25.06.1908, angemeldet 20.06.1905, Beginn del Patentdauer 01.01.1908
- Mariot E. (1866). Oleographien. *Photographische Korrespondenz*, 79-85
- Mariot E. (1866). Oleographien. *Photographische Korrespondenz*, 79-85
- Mortimer F.J. (1911). A note on bromoil prints in colour, and a new bleaching formula. *The Amateur photographer and photographic news* 12(2), 577
- Namias R. (1907). Sul processo Rawlins detto processo all'olio. *Il progresso fotografico*, 181
- Namias R. (1910). Impiego del processo "Bromolio" per trasporti fotolitografici. *Il progresso fotografico*, 283-284
- Namias R. (1912). La trasformazione di una prova al gelatino-bromuro in prova all'olio. *Il progresso fotografico*, 149-151
- Namias R. (1913). Il processo "Bromolio" e la via migliore per applicarlo – Riporti delle immagini all'olio. *Il progresso fotografico*, 161-167
- Namias R. (1916). *Il processo bromolio, ovvero la bromoleotipia – Studio completo teorico pratico con esempi dimostrativi eseguiti nella scuola-laboratorio del Progresso fotografico*. Milano: Il progresso fotografico, 109 pp.
- Namias R. (1923). *I processi di stampa fotografica agli inchiostri grassi: oleotipia o processo all'olio, bromoleotipia o processo bromolio, prove dirette e decalchi*. 2a ed., Milano: Il progresso fotografico, 62 pp.
- Namias R. (1933). *I processi di stampa fotografica agli inchiostri grassi: oleotipia o processo all'olio, bromoleotipia o processo bromolio, prove dirette e decalchi*. 3a ed., Milano: Il progresso fotografico, 64 pp.
- Oil printing. (1904) *The American Amateur Photographer*, 542-546
- Osborne J.W. (1860). On a new Photo-Lithographic Process. *Transactions of the Philosophical Institute of Victoria* 4, 172-183
- Pettit J.S. (1884). *Modern reproductive graphic processes*. New York: D. Van Nostrand, 13-15
- Philosophical Institute of Victoria – Photolithography. (1859, 2 dicembre) *The Age*. Disponibile da <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/154879986>
- Photographic Society. Committee on Positive Printing. *Journal of the Photographic Society*, 1855, 30, 159-160
- Piper C.W. (1907a). Oil Printing. *The Photographic News* Vol.LI, 322
- Piper C.W. (1907b). A remarkable method of turning bromide prints and

- enlargements into oil-pigment prints. – The ozobrome transfer process for oil printing. *The Photographic News* vol. LII, 150-151
- Piper C.W. (1907c). Bromo-oil simplified. *The Photographic News* vol. LIII, 222
- Piper C.W. (1907c). Bromo-oil simplified. *The Photographic News* vol. LIII, 222
- Poitevin A. (1855a). Procédé d'impression photographique à l'encre grasse et en couleur. *Brevet d'Invention* no. 13761, 27.08.1855
- Poitevin A. (1855b). Procédé de gravure photographique. *Brevet d'Invention* no. 13762, 27.08.1855
- Ponton M. (1839). Notice of a cheap and simple method of preparing paper for Photographic Drawing, in which the use of any salt of silver is dispensed with. *The Edinburgh New Philosophical Journal* 25, 169-171
- Pretsch P. (1854). Improvements in producing Copper and other Plates for Printing. *British patent* no. 2373, 09.11.1854
- Pretsch P. (1855). Application of Certain Designs obtained on Metallic Surfaces by Photographic and other Agency. *British patent* no. 1824, 11.08.1855
- Rawlins G.E.H. (1904). Oil-Printing. A Process new to Pictorial Photographers. *The Amateur Photographer*, 312-316
- Stulik D. & Kaplan A. (2013). *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes – Collotype*. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute. Disponibile da http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/atlas_analytical
- Three London Exhibitions. (1907). *American Photography* vol.1(2), 109-110
- Vidal L.M. (1879). *Traité pratique de phototypie*. Paris: Gauthier-Villars, 201-267
- Wall E.J. (1907). Oil printing – A suggested modification. *The Photographic News*, vol. LI, 299
- Wall E.J. (1924). *Photographic facts and formulas*. Boston: American Photographic Publishing Co., 303-304
- Wall E.J. & Jordan, F.I. (1940). *Photographic facts and formulas – Revised and largely rewritten by Franklin I. Jordan*. Boston: American Photographic Publishing Co., Boston, 224
- Ward G.W.R. (2008). *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*. Oxford: Oxford University Press, p. 113
- Wisniak J. (2003). Louis-Nicolas Vauquelin. *Revista CENIC Ciencias Químicas*, 34(1), 47-54

Il Pittorialismo

di Pierluigi Manzone

Il Pittorialismo nacque in un momento di profonda crisi per l'Arte europea in generale e per la fotografia in particolare.

L'arte pittorica stava cercando una nuova espressività, al puro classicismo si sostituì una tendenza romantica che pochi anni dopo fu drasticamente scossa dal Realismo, da questo inevitabile scontro nascerà l'Impressionismo che eserciterà per un lungo periodo una marcata influenza sul pensiero artistico e non solo.

La fotografia sul finire del XIX secolo, oppressa da un tecnicismo eccessivo e da una inadeguatezza profonda dei suoi operatori, indirizzati esclusivamente alla visione commerciale a scapito della creatività del mezzo, ma anche molto dequalificata da una democratizzazione del mezzo culturalmente non supportata, era disponibile a qualsiasi forma di innovazione e la trovò nel Pittorialismo, cioè nel diritto *all'interpretazione* e *all'intervento* tipici dell'Impressionismo.

Il Pittorialismo fu comunque una meteora che transitò nel mondo della fotografia per un tempo breve, forse brevissimo; ebbe inizio all'incirca nel 1891, anche se qualche avvisaglia già esisteva osservando i lavori di autori come Emerson o Julia Margaret Cameron, e terminò col Primo Conflitto Mondiale, anche se in modi e per motivi diversi perdurò fino agli anni '40 del XX secolo. Per poi riapparire periodicamente qua e là, come un'*isola ferdinandea*, fino ai giorni nostri. Fu un pensiero e un modo d'operare che ebbe origine principalmente tra Parigi e Londra, in seno al Photo-Club Paris e al Linked Ring Brotherhood, ma che si espanse molto in fretta per raggiungere una diffusione globale. In Francia troviamo Maurice Bucquet, Demachy, Puyo; in Inghilterra George Davidson; in Austria ci si riferisce ai tre artisti della Wiener Kleeblatt: Henneberg, Kühn, Watzek. Nasce la scuola amburghese con Ernst Juhl; in Belgio si ha Leonard Misonne; in Spagna Ortiz Echagüe; in Olanda Henri Berssenbrugge. Negli USA Stieglitz, Steichen, Coburn, Clarence H. White. In Russia troviamo Aleksey Mazurin; in Australia John Kauffmann e si hanno adepti perfino in India e Giappone.

In Italia il pittorialismo fu accolto con fervore da molti dilettanti, tra di loro si devono ricordare: Guido Rey, unico italiano ad aver pubblicato due fotografie sulla rivista "Camera Work" di Alfred Stieglitz (1908), Domenico Riccardo Peretti Griva, Marco Amadio Levi, Mario Caffaratti e Riccardo Scoffone.

Ben presto le critiche rivolte al movimento pittorialista divennero sempre più violente e anche tra gli stessi adepti si ebbero i primi ripensamenti (Stieglitz). Gli oppositori contestavano aspramente l'estetica dell'effetto, l'imitazione eccessiva della pittura, gli artifici e le manipolazioni che alteravano drasticamente il valore proprio della fotografia. Critiche che, anni dopo, arrivarono a far denigrare il pittorialismo accusandolo addirittura di aver arrecato danno alla Fotografia (H. Gernsheim 1962, N. Newhall 1974) e per un lungo periodo a destinarne le opere all'oblio. Oggi, a distanza di decenni, si deve invece riconoscere che il Pittorialismo fu una risposta seria alla mediocrità espressiva e tecnica di un preciso periodo storico, un pensiero che spinse la fotografia verso la strada del modernismo obbligando a profonde riflessioni sul concetto di creatività, oltre ad aver stimolato una ricca e proficua ricerca scientifica sulle tecniche fotografiche che non utilizzano argento.

Il pittorialismo aprì la porta a nuove forme di immagine fotografica, che pur uscendo dalla rigidità del pensiero pittorialista, dalla totale artigianalità e dall'unicità dell'opera, ne rappresentano la logica evoluzione. Man Ray con i rayogrammi, Christian Schad, László Moholy-Nagy, A.L. Coburn con le vortografie, i chimigrammisti come Sudre, i produttori di immagini cromoschedasiche o gli stenopeisti come Ilan Wolff. Molti fotografi risposero e rispondono alla pittura moderna/contemporanea prendendone a prestito forme e idee per incorporarle nella fotografia "pura", come H. Callahan, A. Siskind o Joachim Schmid, oppure gli italiani Gianfranco Chiavacci, Nino Migliori o Paolo Gioli.

Marco Mandrìci

È nato e vive a Civitavecchia. Dagli anni '70 si dedica alla fotografia. È socio del Gruppo Rodolfo Namias – Antiche Tecniche Fotografiche, dell'ACSAF (Archivio Contemporaneo Stampe d'Arte Fotografica) e dell'ACF Civitavecchia B.f.i.

Mostre

Esposizione Nazionale di Fotografia Stenopeica, Palazzo del Duca, Senigallia (2008)

Collettiva Gruppo Rodolfo Namias, Cuneo (2008)

Giornata mondiale della Fotografia Stenopeica – Fotografia Stenopeica tra didattica e creatività, Palazzo Frisacco, Tolmezzo (2008)

II Mostra Nazionale di Fotografia Stenopeica, Palazzo del Duca, Senigallia (2009)

Giornata mondiale della Fotografia Stenopeica – Fotografia Stenopeica tra didattica e creatività, Palazzo Frisacco, Tolmezzo (2009)

Mostra Internazionale d'Arte "Berliner liste", con A.C.S.A.F., Berlino (2010)

III Mostra Nazionale di Fotografia Stenopeica, Palazzo del Duca, Senigallia (2010)

Giornata mondiale della Fotografia Stenopeica – Fotografia Stenopeica tra didattica e creatività, Palazzo Frisacco, Tolmezzo (2010)

Stenopeica – Mostre documentarie 2011, Palazzo del Duca, Senigallia (2011)

Mostra personale "Alzando gli occhi verso la cima", Castel del Monte (2011)

IV Polish Festival of Pinhole Photography – OFFO 2011 – *Mostra Internazionale OFFO 2011*, con A.C.S.A.F. – Polonia (2011)

Giornata mondiale della Fotografia Stenopeica – Mostra "Slow Photo", con A.C.S.A.F. – Chiusdino (2012)

Collettiva Gruppo Rodolfo Namias – Colorno Photo Life, Colorno (PR) (2012)

Collettiva Gruppo Rodolfo Namias – Galleria Fotoforum, Bolzano (2013)

Biennale di arte fotografica Arezzo e Fotografia 2014 – Mostra personale "Schiuma d'onda" – Camera Chiara, Arezzo (2014)

Collettiva Gruppo Rodolfo Namias – Palazzo Rosso, Genova (2014)

Mostra Internazionale "Poetics of Light" – Contemporary Pinhole Photography, Selections from the Pinhole Resource Collection, Santa Fe – New Mexico – U.S.A. (2014/2015)

- VI Polish Festival of Pinhole Photography – OFFO 2015 – *Mostra Internazionale OFFO 2015*, con A.C.S.A.F. – Polonia (2015)
- Mostra di Fotografia Stenopeica "Slow Photo 2016"*, con A.C.S.A.F. e Gruppo Fotografico Massa Marittima, Massa Marittima (2016)
- Mostra Internazionale "*Poetics of Light*" – *Contemporary Pinhole Photography, at the National Media Museum*, Bradford – UK (2016)
- Biennale Internazionale di arte fotografica Arezzo & Fotografia – Mostra personale "I vuoti giorni"*, Museo dei Mezzi di Comunicazione, Arezzo (2016)
- VI edizione Mostra Nazionale di Fotografia Stenopeica*, Palazzo del Duca, Senigallia (2016)
- Mostra Fotografica Nazionale "Tonalità Tangibili – Peretti Griva e il Pittorialismo italiano"*, con il Gruppo Rodolfo Namias, Museo Nazionale del Cinema Torino, Torino (2017)
- Collettiva Gruppo Rodolfo Namias – Sestri Levante (GE), in concomitanza con il 69° Congresso FIAF (2017)
- Collettiva Gruppo Rodolfo Namias – Phototrace, Palazzo Samone, Cuneo, (2017)
- VII Polish Festival of Pinhole Photography – OFFO 2017 *Mostra Internazionale OFFO – 2017*, con A.C.S.A.F. – Polonia (2017)
- Giornata mondiale della Fotografia Stenopeica – "Slow Photo"*, *Mostra Personale Marco Mandrici e collettiva autori ACSAF* a cura di A.C.S.A.F. e Gruppo Fotografico Massa Marittima, Massa Marittima (2018)
- Collettiva Gruppo Rodolfo Namias – Semplicemente Fotografare Live, Novafeltria (RN) (2018)
- VII edizione Mostra Nazionale di Fotografia Stenopeica*, Rocca Roveresca di Senigallia, Senigallia (2019)
- Collettiva "MY LIFE ON HOLD" Photographic Eye Galleria VISIONI ALTRE – VENEZIA, a cura di Adolfin de Stefani e Fabiana Laurenzi, (2019)
- VIII Polish Festival of Pinhole Photography – OFFO 2019 – *Mostra Internazionale OFFO – 2019*, con A.C.S.A.F. – Polonia (2019)

Pubblicazioni

- Autori. Esperienze di fotografia stenopeica* di Marzocchini V. In Cipparrone L. e Marzocchini V. *La Fotografia Stenopeica*, 4 voll. Le Nuvole, 2008
- Pinhole Italia 2009, autori, immagini, strumenti della fotografia stenopeica in Italia* a cura di Cipparrone L. e Marzocchini V. Le Nuvole, 2009
- Marco Mandrici – Schiuma d'onda* in "Gente di Fotografia" n. 47
- Camera Obscura – La lentezza dell'istantanea* di Marzocchini V. e Mandrici M. Lanterna Magica Edizioni, 2011
- Poetics of Light – Contemporary Pinhole Photography* by Renner E. e Spence N. Santa Fe, Museum of New Mexico Press, 2014

Lecture consigliate

Le quattro edizioni del manuale di Rodolfo Namias

- Il processo fotografico agli inchiostri grassi detto comunemente processo all'olio e sue applicazioni* (1913)
- Il processo bromolio, ovvero la bromoleotipia* (1916)
- I processi di stampa fotografica agli inchiostri grassi* (1923 e 1933)

Domenico Riccardo Peretti Griva

- Cento impressioni romane: da stampe agli inchiostri grassi* (1949)
- Torino: impressioni fotografiche all'inchiostro grasso* (1948)

Pagine web

- <http://www.bromoil.info/articles.html>
- <http://www.bromoil.info/reading%20room.html>
- <http://www.photogramme.org/textes/huile.htm>
- <https://www.youtube.com/watch?v=FhhRV47GMCI>

© Testi: Marco Mandrici, Pierluigi Manzone, Vincenzo Marzocchini, Alberto Novo
© Immagini: Marco Mandrici

Stampato a Cuneo, marzo 2023

