

La stampa alla gomma bicromata.

Riporto integralmente in questo spazio l'esemplare articolo di Robert Demachy pubblicato su Camera Work, n. 7, luglio 1904. Si tratta di un documento storico di valore incomparabile il cui testo ho integrato con alcune immagini dello stesso Demachy pubblicate in numeri coevi della rivista edita a New York da Alfred Stieglitz.

A corredo ho aggiunto infine alcune illustrazioni dal trattato di David Scopic, "The gum bichromate book", Londra, Focal Press, 1991.

“È straordinario quanti esperti nel procedimento di stampa alla gomma bicromata siano comparsi sulla scena fotografica in questi ultimi dodici mesi. Le carte inglesi, americane, tedesche e francesi sono tutte alla gomma. La



Robert Demachy, Lotta. "CW", 5, gennaio 1904.

tuonante «Gummidruck» è senza dubbio la più spaventosa, non solo per il terribile nome, ma anche perché suggerisce difficoltà insormontabili. Ho letto quasi tutti questi articoli, ma nonostante abbia lavorato costantemente se non addirittura studiato questo procedimento fin dal 1849, alcuni mi sono sembrati oltremodo strani e nuovi, altri troppo famigliari, pochissimi realmente istruttivi, al punto che mi sono trovato spesso a dubitare fortemente dell'esperienza pratica di alcuni fotografi. Non è che un dubbio, ma osservare il mio grande cestino pieno di carte dopo aver letto dei risultati meravigliosi e costanti di qualche nuova formula è una cosa che mi riempie di tristezza (l'ultima accennava ad una soluzione di bicromato di potassio al 50 per cento!) Naturalmente queste innumerevoli formule e queste istruzioni contraddittorie sono confuse, ma ci sono cose peggiori da cui guardarsi. L'impressione che si ha infatti leggendo questi articoli è che una volta ottenuto un positivo alla gomma bicromata discretamente fedele ed una volta controllato fino a quel punto il procedimento, si creda che la completa padronanza consista semplicemente nel ripetere «ad libitum» il suddetto risultato. C'è il silenzio più totale invece sulle qualità che contraddistinguono e rendono unica una bella stampa alla gomma. Di conseguenza il principiante che non ha mai visto un esemplare completo e perfetto di questo procedimento non saprà su cosa lavorare e darà per scontato che i suoi risultati siano quelli che ci si debba aspettare da questo procedimento e che non sia legittimo pretendere di più. Date le circostanze, è naturale che il fotoamatore arrivi a

conclusioni completamente errate. Date una mezza dozzina di fogli di carta gelatinata al cloruro, un buon negativo ed un manuale di istruzioni ad un fotografo dilettante inesperto e di intelligenza media: egli produrrà una serie di immagini fra cui ce ne sarà almeno una che gli darà un'idea dei risultati eccellenti che si possono conseguire con questo tipo di carta. LE stessa persona se non sarà preavvisata — e non lo sarà senz'altro dagli esperti di questo procedimento — si aspetterà risultati analoghi da un suo primo esperimento di stampa alla gomma. Considererà la stampa migliore della sua prima serie come l'autentico ed unico esempio del procedimento di stampa alla gomma. Ebbene ho osservato

La stampa alla gomma bicromata.

che le primissime immagini complete che si realizzano con questa tecnica sono sempre di due tipi distinti seconda delle circostanze: o il principiante seguendo l'idea completamente erronea e proporzionalmente diffusa secondo la quale è sempre più sicuro sovraesporre, produrrà un'immagine granulosa, con macchioline simili a quelle del vaiolo, dai valori tonali indistinti e sfumati imputabili allo sfregamento dello strato di gomma dopo una prolungata esposizione. Oppure il fotografo seguendo il principio vago ed elastico secondo cui è necessario usare uno strato leggerissimo di gomma, ne userà uno così sottile che se l'immagine è abbastanza soddisfacente quando è umida, una volta asciutta sarà piatta e avrà un infelice aspetto cupo che è purtroppo frequente nelle moderne stampe alla gomma.

Questi due principianti modello credono in tutt'onestà di aver sfruttato al massimo il procedimento e se preoccupati da quello che i loro amici chiamano originalità, finiranno per accentuare le caratteristiche delle loro prime creazioni e così avremo una scuola figurativa con incarnati dalla struttura granitica e una scuola di paesaggi ovattati con ombre grigie del supporto di carta.

Deve essere chiaro che non esiste procedimento al mondo che possa dare luogo ad una serie più completa di effetti abominevoli e non artistici quanto il procedimento alla gomma. Dal momento in cui la carta viene tolta dalla bacinella dello sviluppo, bianca per una esposizione insufficiente o nera e minacciosa se sovraesposta e insensibile a tutti gli agenti dello sviluppo, le possibilità di deformazione artistica sono infinite, mentre quelle di successo artistico sono poche. L'ima come tutte le cose ci viene imposta, l'altra, più timida, deve essere corteggiata. Il principiante, tratto in inganno dagli errati insegnamenti e dall'ignoranza, finirà per essere soddisfatto anche dai risultati peggiori. Dobbiamo quindi chiarire che cosa significa l'espressione «risultati migliori». Anche se è massima comune a tutta la letteratura fotografica che la fotografia non deve assomigliare alle arti grafiche, devo dire che i risultati migliori che ho visto nel procedimento alla gomma - le opere di Steichen, Puyo, Watzek, Kuehn - mi hanno sempre fatto pensare a raffinate incisioni, a bellissime acqueforti, a bellissime litografie, a bellissimi disegni acquarellati. La ripetizione dell'aggettivo è intenzionale, poiché non si prende mai in dovuta considerazione il confronto fra i procedimenti artistici tradizionali e la fotografia. Ci sono infatti migliaia di incisioni, litografie e disegni acquarellati che sono privi di valore estetico quanto una qualsiasi scadente stampa alla gomma. Naturalmente mi riferisco soltanto alla bellezza dei neri più scuri, alla delicatezza dei mezzi toni e alle sfumature di colore

indipendentemente dal soggetto o dalla composizione, dato che questi non hanno niente a che vedere con quanto veniamo via via dicendo. Ma devo anche aggiungere che, quando parlo di neri meravigliosi, non mi riferisco alle tonalità più intense, ma alle ombre le quali, qualunque sia la loro intensità, danno l'idea della profondità e non semplicemente della superficie piatta della carta nera.

L'iniziato, o forse chi è un po' folle, è una questione di termini, proverà un immenso piacere nel contemplare le ombre delicate di un nero profondo e trasparente indipendentemente dalla forma. Credo di essere anch'io un po' pazzo; una



Robert Demachy, Dietro le quinte. "CW", 7, luglio 1904

La stampa alla gomma bicromata.



bella macchia di inchiostro di china su una carta bianca e morbida, infatti, mi interesserà più di una elaborata stampa al bromolio. Vi accorgete che la bellezza delle opere monocrome giapponesi quali i kakemonos, derivano dalla stupenda qualità e freschezza dei neri e dalle meravigliose gamme tonali che vanno dal grigio perla alle ombre più profonde. Poco tempo fa un artista mi fece vedere un eccellente disegno che egli compose davanti a me con dodici pennellate su un grandefoglio di carta finissima. Un fusto di bambù attraversava diagonalmente il foglio di carta con poche foglie lanceolate che stavano proprio al posto giusto. Il gambo era stato realizzato con una sola pennellata, interrotta a tratti per formare i nodi del fusto. I contrasti tonali fra le parti in luce e quelle in ombra, erano stati ottenuti esercitando lateralmente una pressione diseguale sul pennello conico giapponese. Lo stesso fusto di bambù, dipinto in modo più ricercato, non avrebbe prodotto lo stesso effetto. I neri non sarebbero stati gli stessi, né le parti fra la luce e l'ombra avrebbero avuto quel carattere fluido ed acquoso. Ebbene ciò che è importante in un disegno acquarellato, lo è anche in una stampa alla gomma. La delicatezza dei toni, la resa fedele dei rapporti tonali, non sono la prerogativa di un unico procedimento, ma dipendono piuttosto dalla sensibilità e dall'abilità tecnica dell'artista che li crea. Il

principiante che si cimenta con il procedimento di stampa alla gomma, dovrà convincersi che la prima riproduzione completa che otterrà sarà la peggiore e non potrà essere pubblicata. Dovrà sapere che anche la composizione migliore non avrà molto valore se stampata con un nero sporco o con rapporti tonali distribuiti a casaccio e se avrà la superficie frusta di un vecchio affresco italiano senza nemmeno la giustificazione di essere un'opera antica. Soltanto una lunga esperienza con questo procedimento permetterà al fotografo di rendersi conto dell'infinita varietà di risultati che si possono ottenere sovraesponendo o sottoesponendo la stampa e usando strati di gomma di diverso spessore. Il fotografo dovrà imparare a scegliere. Non potrà certo farlo in un giorno, né gli saranno di grande aiuto complicate formule.

È impossibile in un articolo di questa lunghezza entrare in tutti i dettagli tecnici del procedimento, tuttavia credo che si possano suggerire due principi basilari per chi desidera fare degli esperimenti:

Primo: è assolutamente necessario che lo strato di gomma abbia la giusta levigatezza che si può facilmente ottenere adoperando un'emulsione colorata sensibile di una giusta densità. Il grado di densità dipende dalla granulosità della carta. Quando si possono facilmente rimuovere con un pennello numero 2 le linee e i rilievi ottenuti applicando grossolanamente l'emulsione sul foglio di carta, la densità allora è giusta. Ma quando dopo aver applicato l'emulsione non si vedono i rilievi, allora l'emulsione è troppo debole. Potrete evitare questo errore usando una soluzione di gomma molto densa che vi permetterà di diluire l'emulsione colorata sensibile con una soluzione di bicromato e che vi assicurerà uno strato resistente, pregevoli mezzi toni e un più breve tempo di esposizione.

Secondo: ricordate che con uno strato totalmente insolubile si può dare profondità alle ombre. Una volta asciutta, una stampa sovraesposta, anche se quando era bagnata sarà potuta sembrare bella, apparirà granulosa, opaca e cupa, senz'altro inferiore ad una comune stampa al bromolio. È indispensabile che il tempo di esposizione sia sufficientemente lungo affinché l'acqua dello sviluppo riesca ad impregnare ogni ombra della stampa fino a raggiungere la carta. Bisognerebbe quasi sempre farla scorrere un po' se si vuole dare all'immagine l'effetto di un acquarello. Quanto al vero e proprio sviluppo con il pennello, il tempo di esposizione dovrà essere più lungo ma non tanto da annerire eccessivamente l'emulsione. Naturalmente l'immagine completa si ottiene per sfregamento, qualunque sia il tipo di pellicola - ma stiamo parlando di stampe.

In ultima analisi, la teoria pratica del procedimento alla gomma si riduce a due fattori importanti: una giusta densità dell'emulsione e un giusto tempo di esposizione. Si comprenderà



La stampa alla gomma bicromata.



facilmente che questi fattori sono troppo variabili per diventare una formula: la densità dell'emulsione dipende infatti dal tipo di carta che essa dovrà rivestire e il tempo di esposizione dipende a sua volta dalle circostanze in cui si fotografa, cui infine si deve aggiungere il colore dello strato pigmentato, il suo spessore e la diversa percentuale di sali cromati che esso contiene.

Naturalmente con una carta già rivestita si potrà ovviare alle molte incertezze del procedimento, ma questo significa servirsi di una carta preparata in modo uniforme e quindi uniformità di effetti e di valori nei risultati. Anche se posso sbagliarmi, non credo che una carta che galleggi in un bagno con una soluzione di bicromato senza sciogliersi, possa essere rivestita di gomma pura. D'altra parte ho notato in una forma o nell'altra la presenza di gelatina in tutti i tipi di carta commerciale con cui ho provato a fare degli esperimenti. In questo caso bisognerebbe rinunciare all'idea di creare effetti ad acquarello che, come ho constatato, è impossibile conseguire

con la gelatina pura così come si trovano nei procedimenti all'ozono, alla gomma gelatinata e composti simili. Con la gomma pura, al contrario, si può ottenere una gamma pressoché illimitata di effetti, da quelli morbidi dell'acquarello ai toni decisi e contrastati delle incisioni e delle acqueforti. Il pericolo con la carta già preparata è costituito dall'estrema facilità con cui si possono produrre effetti cupi. Il principiante ripeterà meccanicamente l'errore e così un altro allievo inesperto si aggiungerà a quella scuola di toni bassi che per essere propriamente resi richiedono una profonda conoscenza dei rapporti tonali, conoscenza che pochissimi fotografi hanno.

Personalmente credo sia infinitamente più interessante lavorare con la carta preparata artigianalmente con tutte le incertezze che inevitabilmente ne conseguono. È sorprendente come il rivestimento reagirà in modo diverso durante lo sviluppo a seconda della grana, della consistenza e della qualità della carta. L'effetto finale risulterà diverso in ogni caso. Sono disponibili un'infinita varietà di carte oltre alle marche conosciute con cui può essere molto interessante fare degli esperimenti. Un altro procedimento di cui si sente parlare poco fra gli esperti del procedimento alla gomma, per lo meno dal punto di vista della sua utilizzazione pratica, è quello della doppia stampa. Generalmente viene rappresentato come un procedimento a sé, inventato e caratteristico della scuola fotografica tedesca, ma che tuttavia può anche essere utilizzato occasionalmente come correttivo, senza quei complicati annessi e connessi della temuta «Gummidruck». Io stesso me ne sono servito di tanto in tanto e in questo modo ho salvato molte stampe sovraesposte. Queste devono essere sviluppate nettamente con dei bianchi puri ed evitando effetti granulari. L'immagine finale pertanto, consisterà di ombre stampate due volte e di mezzi toni stampati una volta sola — un'immagine marcata senza però essere dura. Anche il secondo rivestimento potrà essere applicato localmente, lasciando come sono le parti che non interessano, parzialmente lavate via; in questo modo si potrà ottenere un'infinita varietà di felici combinazioni. Questa tecnica di stampa è indicata per i toni marrone e seppia chiaro poiché è difficilissimo ottenere delle stampe all'olio con colori così trasparenti come il marron Van Dyck, il bistre, le ocre e le gamme di gialli. In questo caso è più sicuro servirsi di colori semplici per ogni impressione, lasciando sotto le tonalità chiare.

Infine ho notato in numerosi trattati sulla gomma una affermazione vera a metà (è una questione di «sfumature», ma l'arte è fatta di «sfumature»): la possibilità di sviluppare nuovamente una stampa asciutta dopo averla immersa in un bagno di solfato diluito di soda. È vero che in questo modo si può ammorbidire lo strato di gomma perfino al punto di poter rinunciare completamente al suo supporto, ma così si sarebbe portati a credere, a



La stampa alla gomma bicromata.

torto, che le diverse parti della stampa alla gomma siano riuscite a conservare intatta la loro originale e varia resistenza allo sfregamento. Al contrario, lo strato indurisce in ragione inversa alla insolubilità, dato che le ombre sono meno resistenti dei mezzi toni. È bene ricordarlo prima di prendere in mano un pennello. Inoltre mi è sempre stato impossibile lavorare con una stampa in queste condizioni, senza quella libertà che il comune sviluppo consente, senza lasciare troppe tracce dell'intervento e contorni poco morbidi. Si possono schiarire zone piatte ed ampie, cicli, muri e sfondi sfregando attentamente con una spugna o con un batuffolo di cotone, ma anche allora si vedrà che i toni più chiari derivano dall'abrasione di ogni grano della carta e non dal generale assottigliamento dello strato come nel primo sviluppo. Si potrà anche ripetere lo sviluppo, ma una stampa sviluppata due volte sarà sempre inferiore a quella sviluppata correttamente la prima volta. Questo è un altro elemento a sostegno della mia teoria che nessun trattamento successivo riuscirà mai a produrre un risultato uguale a quello ottenuto con lo sviluppo ad acqua fredda di una carta appena preparata.

Sono giunto alla fine di queste brevi annotazioni e mi accorgo di aver adoperato in questo ultimo paragrafo, o meglio in tutto l'articolo, una parola che per me significa qualcosa di preciso ma che diversi fotografi interpreteranno in maniera diversa. Qualità - ma quale? Qui sorge spontanea la domanda relativa a tutte le descrizioni di quelle piccole cose che rendono bella o brutta una macchia di colore o un punto bianco. È l'introduzione di questo nuovo elemento, caratteristico di ogni espressione artistica, a dare origine, in un procedimento come quello alla gomma, alla pericolosa confusione contro cui queste mie timide osservazioni sono dirette.

È veramente difficile insegnare il procedimento alla gomma bicromata, poiché non è tanto questione di «che cosa si debba fare», quanto piuttosto di «come farlo». Ecco la differenza.

Robert Demachy

Traduzione tratta da "Camera Work, un'antologia", a cura di Michela Vanon, Torino, Einaudi, 1981.