Alfred Stieglitz e Camera Work: “La rivista per il fotografo dalle idee più avanzate”

testo di Pamela Roberts

“Sembrano maturi i tempi per la pubblicazione di una rivista americana indipendente dedicata alla fotografia e, in senso ampio, interessata alla fotografia pittorica. «Camera Work» fa la propria apparizione come logica conseguenza dell’evoluzione dell’arte fotografica. Si propone di offrire un quadrimestrale illustrato rivolto soprattutto alla sempre crescente schiera di quanti nutrono fede nella fotografia come mezzo di espressione individuale e, inoltre, a quanti, al presente, non sono al corrente di tali possibilità.”

Con queste semplici parole Alfred Stieglitz (1864-1946) apre il proprio breve editoriale nel primo numero di Camera Work pubblicato nel gennaio del 1903. Spesso descritta come una delle più superbe e autorevoli pubblicazioni nell’arte americana, con i suoi 50 numeri usciti fra il 1903 e il 1917, Camera Work è la poesia d’amore, visiva e scritta, dedicata da Stieglitz alla fotografia.

Dal 1892 al 1920, Stieglitz è stato il punto di riferimento obbligato nella migliore fotografia artistica americana. Durante quel periodo si impegnò in ogni importante sviluppo di quella battaglia che la fotografia creativa muoveva per farsi accettare come forma d’arte interpretativa a pieno titolo invece che come mezzo di documentazione puramente mimetico. Era un architetto che aveva progettato una solida struttura per la fotografia regalandole convinzioni, idee e ideali su cui costruire. Mancando una qualsivoglia istruzione formale accademica, diversamente da quanto era possibile per gli artisti, i fotografi dovevano imparare da autodidatti, tramite l’apprendistato e l’esempio (da alcuni autorevoli figure come Peter Henry Emerson alla

fine del XIX secolo o come Stieglitz agli inizi del XX), dalle mostre, dalle discussioni nei club fotografici o nei salotti e tramite le pagine dei molti periodici di fotografia che proliferarono dal 1880 in poi.

Stieglitz dette una direzione alla fotografia artistica, un cammino da seguire, specie in America dove era mancato un vero movimento nazionale. Voleva mostrare che la fotografia era a pieno diritto una disciplina e che invece di cercare di emulare l'arte del passato essa doveva diventare la maggiore forma d'arte del XX secolo e dei tempi a venire. Impiegò quindi tutte le proprie eccezionali energie per raggiungere tale scopo, spendendo di tasca propria, rimettendoci in salute, sollevando tanto rabbiose discordie quanto spassionate adesioni mentre occupava una serie di ruoli fondamentali nell'establishment fotografico per promuovere quanto si era riproposto; una rotta dalla quale non deviò mai fino a quando sentì di aver raggiunto i propri scopi.

Dal 1893 era stato critico indipendente e condirettore della rivista American Amateur Photographer. Dal 1897, fu vicepresidente del Camera Club (l'unione della Society of Amateur Photographers e del New York Camera Club) e successivamente, dal luglio del 1897 fino al luglio del 1902, creatore e redattore del nuovo periodico trimestrale Camera Notes. Dopo essersi duramente scontrato con il Camera Club per via delle differenti idee in campo estetico, Stieglitz si dimise dalla redazione e dalla vicepresidenza e cominciò a realizzare il proprio trimestrale, Camera Work che, dal 1903 al 1917, cambiò il volto dell'editoria periodica fotografica e fece conoscere l'opera del gruppo di pittorialisti (scelti solo su invito dello stesso Stieglitz) poi divenuto famoso col nome di Foto-Secessione. Nel novembre del 1905 aprì la The Little Galleries of the Photo-Secession al 291 della Quinta Strada. A partire dal 1908 la The Little Galleries divenne nota col solo nome di 291: il particolare accento posto sulle mostre si era ampliato per comprendere e, di fatto, per concentrarsi sull'arte moderna tanto quanto sulla fotografia e il tutto in un locale di 5 metri quadrati. Camera Work e 291, con le loro attività, che sarebbe impossibile separare, offrivano un manifesto visuale e letterario, una vetrina, un momento formativo, un luogo d'incontro per il pittorialismo e, in seguito, per l'arte d'avanguardia europea e americana.

291 fu la prima galleria ad esporre negli USA dipinti, disegni e sculture di Rodin, Matisse, Picasso, Cézanne e Picabia e ad esplorare il Modernismo, il Futurismo e l'Espressionismo. Allo scopo di offrire al pittorialismo una base di antecedenti, 291 fu anche la prima ad esporre opere di fotografi inglesi del XIX secolo quali Julia Margaret Cameron, David Octavius Hill e il sottovalutato Robert Adamson: un lodevole passato per un glorioso futuro. Opere degli artisti sopra menzionati appaiono anche nelle pagine di Camera Work. Nel 1917 Stieglitz riprese a fotografare – dopo una lunga pausa dovuta all'intenso impegno dedicato alla Foto-Secessione, a Camera Work e al 291 – e incoraggiò una fotografia più "diretta" rispetto agli eccessi di manipolazione, complicazione e post-produzione che avevano invaso il pittorialismo. Aveva incontrato la fotografia pittorica delicata, rurale e venata di simbolismo europeo; la lasciò netta, aspra, urbana, americana e moderna tramutando le originarie influenze soggettive tedesche, francesi e inglesi in uno stile fotografico oggettivo che meglio si adattava alla vitalità e all'intensità dell'esperienza americana.

Stieglitz stesso era di origini europee ma divenne un americano per antonomasia. Nato a Hoboken nel New Jersey il primo gennaio del 1864, fu il maggiore dei sei figli di una coppia di ebrei tedeschi emigrati negli USA. La famiglia si trasferì a New York nel 1871 per stabilirsi in un ampio edificio di arenaria sulla East 60th Street dove il padre di Stieglitz, un più che capace artista amatoriale, divenne un affermato commerciante di lane. Nel 1881 cedette la propria attività commerciale e tutta la famiglia si trasferì in Germania, cosicché Stieglitz, poco seguito dalla scuola a New York e, di conseguenza, scarso nel profitto, poté continuare gli studi in un più rigoroso ambiente tedesco. Dal 1822 al 1890 studiò ingegneria meccanica alla Technische Hochschule di Berlino. La famiglia Stieglitz fece ritorno a New York nel 1884 ma Stieglitz non li seguì: nel 1883 aveva conosciuto la fotografia grazie al chimico e ricercatore fotografico Hermann Wilhelm Vogel e, finalmente, aveva scoperto la propria strada.

Stieglitz si era inserito con fervore nei circoli artistici e intellettuali della Germania, assorbendo secoli di sofisticata arte e cultura europee, così diverse dalla più recente, esuberante, caotica e commerciale cultura americana. La fotografia divenne la sua vita: cominciò a scrivere articoli per un gran numero di riviste fotografiche inglesi e tedesche e sue fotografie vennero pubblicate ed esposte. Era molto influenzato dal radicale e nuovo delicato pittorialismo della fotografia inglese derivato dall'esperienza naturalista di Peter Henry Emerson e dal crescente

riconoscimento della fotografia come forma d'arte a pieno diritto: rifiutava la sterilità di una fotografia tecnicamente accurata ma emozionalmente morta.

In un'intervista di alcuni anni dopo disse: "Vidi che quello che gli altri [fotografi] facevano era eseguire dure e fredde copie di duri e freddi soggetti in una luce dura e fredda. Non vedevo perché la fotografia non potesse essere un'opera d'arte e mi applicai per imparare come riuscirci".

Diversi gruppi secessionisti si stavano formando nel mondo dell'arte europea, allontanandosi dalle correnti principali: il pittorialismo prese spunto da questi. Nel 1892 la Linked Ring Brotherhood di Londra si staccò dall'ultra conservatrice Royal Photographic Society e, nel 1894, il Photo-Club di Parigi si staccò dalla Société Française de Photographie. Questi gruppi secessionisti avevano tutti il medesimo scopo: liberare la fotografia dal suo passato documentario e dalla paralizzante stretta tecnologica (le "dure e fredde copie di duri e freddi soggetti" di Stieglitz prima citate) per imporsi come un mezzo più impressionista e versatile, invece che come una mera macchina registratrice, in modo da dar corpo a un'espressione individuale e a valori personali. Tutti gli artisti disponevano di strumenti: il pittore aveva pennelli, tempere e tele; lo scultore il marmo, la pietra e lo scalpello; il fotografo aveva una macchina fotografica, i negativi, i prodotti chimici e la carta. Il successo in ogni arte dipendeva dall'individualità dell'artista Stieglitz scrisse: "In arte non c'è progresso o miglioramento. C'è l'arte oppure non c'è. In mezzo non c'è nulla".

Quando, nel 1890, il padre lo richiamò a casa, Stieglitz era riluttante a far ritorno nel gretto realismo di New York. La fotografia americana gli sembrava disporre solo di due facce: l'inanimata professionalità commerciale da studio che sfornava cataste di opere di tetra monotonia oppure le schiere di amatoriali sparascatti Kodak "Voi schiacciate il bottone, il resto lo facciamo noi". Ma tornò a casa e si preparò ad instillare in America i dogmi del pittorialismo europeo.

C’erano a disposizione una gran varietà di nuovi procedimenti manipolatori che avevano permesso ai fotografi europei di conferire al proprio lavoro una maggiore qualità pittorica e distinguersi così da quello dei disprezzati “sparascatti”. Ciò era stato possibile con l’uso di speciali lenti distorte e filtranti come le lenti a immagine morbida prodotte da Dallmeyer-Bergheim in Europa e le lenti semi-acromatiche fatte a Boston da Pinkham e Smith, oltre che mediante l’uso creativo di tecniche da camera oscura quali la bruciatura, la mascheratura e il taglio dell’inquadratura in stampa. Metodi alternativi di stampa usavano platino, gomma bicromata, platinata e procedimenti al carbone tutti mezzi il cui risultato finale sembrava più un bozzetto a pastello o un disegno a carboncino ma che erano complessi, lenti e costosi. Il nuovo e perfezionato sistema della photogravure, comunque, pur con un analogo procedimento meticoloso e accurato nella fase iniziale, consentiva una rapida stampa (o tiratura) di multiple copie da una lastra e dava eccellenti risultati con un dettaglio estremamente preciso. Fotografi come Emerson avevano iniziato ad usare la photogravure invece della splendida ma costosa platinotipia, e a fare serie di proprie opere da assemblare in libri o portfolio con un processo di produzione più economico e quindi capace di raggiungere in maggiori quantità un pubblico più vasto.

Deve essere stato questo pensiero a spingere il padre di Stieglitz a comprare al figlio una quota nella Photochrome Engraving Company dove il giovane Stieglitz si procurò una perfetta conoscenza dei modi per ottenere quelle stampe impeccabili che avrebbero illustrato le pagine di Camera Work negli anni successivi. Stieglitz scriveva ora regolarmente per American Amateur Photographer e nel 1893 ne divenne il condirettore. La sua fama di fotografo crebbe e si ampliò man mano che si confrontava sempre più con i soggetti ricchi di ispirazione offerti dalle vigorose e dirette strade di New York, abbandonando di contro lo stile europeo stravagante e soggettivo. Il matrimonio con Emmeline Obermeyer nel 1893, ereditiera nel campo della birra, gli assicurò la futura indipendenza finanziaria anche se non una grande felicità coniugale per entrambi. L’unificazione delle due moribonde società fotografiche di New York nell’omogeneo Camera Club e nel 1897 la nomina a vicepresidente e redattore del nuovo periodico trimestrale del Club Camera Notes, offrì a Stieglitz la possibilità di provare a trasformare e modellare il nuovo club in un suo vero e proprio nucleo di fotografi secessionisti newyorchesi basato sui principi europei.

Camera Notes fu una prova generale per Camera Work di pochi anni dopo. Stieglitz ricevette ben magri compensi per i propri sforzi erculei in quel periodo e, in pratica, ogni altro lavoro in vita sua e il costo complessivo di 18.000 dollari per Camera Notes vennero per lo più dai proventi della pubblicità o dalle sue tasche: ben poco arrivava dalle casse del Camera Club. La rivista divenne il più influente periodico di fotografia del mondo: ospitava i contributi di stimolanti autori americani come Sadakichi Hartmann (noto anche col nome di Sidney Allan) e Charles Caffin, saggi critici, recensioni di mostre e riproposizioni di articoli delle più stimate pubblicazioni europee.

I fotografi inoltre erano tanto di provenienza internazionale, come James Craig Annan, George Davison e Robert Demachy, quanto vecchi e giovani cresciuti in America. Stieglitz aveva già riunito intorno a sé un gruppo di seguaci che condividevano le sue idee: erano entusiasti del dinamismo e della sua guida positiva e determinata e in breve formarono la Foto-Secessione. Fotografi come Gertrude Käsebier, Clarence White, Frank Eugene, Alvin Langdon Coburn e, soprattutto, Edward Steichen entrarono a far parte della cerchia di Stieglitz. Riprodotte in photogravures dalla ditta dello stesso Stieglitz, la Photochrome Engraving (che egli in seguito abbandonò) e pubblicate secondo le sue accurate specifiche perfezioniste, le illustrazioni di Camera Notes erano di qualità superba. Visto che la fama di Stieglitz andava crescendo, sia come illuminato editore della rivista sia come fotografo in rapida ascesa, era arrivato il momento di cementare “la Causa” – il ruolo della fotografia artistica negli USA – con una mostra epocale che raccogliesse le opere dei suoi migliori interpreti.

Di conseguenza, nel marzo del 1902, Stieglitz organizzò una esposizione al National Arts Club a New York col titolo American Pictorial Photography Arranged by The Photo-Secession (La fotografia pittorica americana secondo la Foto-Secessione) che accoglieva le opere di alcuni dei fotografi di Camera Notes accanto a quelle di altri fotografi che in seguito sarebbero stati pubblicati su Camera Work: la mostra ebbe un grande successo di pubblico. Stieglitz quindi indicò gli obiettivi della Foto-Secessione:

“Lo scopo della Foto-Secessione è: elevare la fotografia al ruolo dell’espressione pittorica, riunire quegli americani che si impegnano o sono in altro modo interessati all’arte e organizzare, di tanto in tanto, in luoghi diversi, mostre non necessariamente limitate ai prodotti della Foto-Secessione o alla produzione americana.”

La creazione di una mostra della Foto-Secessione fu il punto di rottura decisivo con il Camera Club che vide in quell’evento, e con una certa qual ragione, come la secessione di Stieglitz stesso dagli incarichi ricevuti, quantunque non remunerati: nel luglio del 1902 egli si dimise da redattore di Camera Notes. La ringiovanita rivista non aveva mai assunto quel tranquillo carattere di “fatto in casa” che il Camera Club desiderava: essa si rivolgeva ad un pubblico differente formato da appassionati d’arte e amanti della fotografia e non ai membri di lunga data del Club. Andatosene Stieglitz, le pubblicazioni cessarono dopo tre numeri. Egli aveva tentato di cambiare la fotografia americana dall’interno di una delle sue autorevoli istituzioni ma aveva fallito e lo sforzo gli era costato la lucidità mentale e il primo di una serie di collassi fisici e psicologici che si sarebbero riproposti per tutta la vita.

Dunque adesso era chiaro come fondare una rivista indipendente e un’organizzazione autonoma, con proprie brevi mostre da tenere nella propria galleria, lavorando dall’esterno del sistema consolidato. Una cosa che non avrebbe avuto altro nome che Stieglitz Photographic Society. Anche se Stieglitz era senza dubbio un catalizzatore, un capo carismatico e dotato di una visione enormemente ampia (molti all’inizio lo videro come una sorta di figura messianica della fotografia ed egli non li disincantò) era anche quel che oggi si direbbe un “cavallo bizzarro”. Quelli che ebbero a che fare con lui negli anni immediatamente successivi usarono termini più aspri come despota e dittatore. Ma il lancio editoriale del primo numero di Camera Work nel gennaio del 1903 fu accolto con tutto l’apprezzamento e il profluvio di lodi che davvero meritava.

Negli ultimi tempi di Camera Notes, Stieglitz aveva portato Joseph T. Keiley, Dallett Fuguet e John Francis Strauss al ruolo di condirettori e adesso, con Camera Work, seguì la stessa strategia. Ma l'adesione più auspicata e che ebbe il maggior impatto su Camera Work fu l'amicizia fraterna di Stieglitz con il fotografo/artista Edward Steichen che aveva incontrato nel 1900 quando, ventunenne, Steichen era passato da New York per recarsi a Parigi a continuare gli studi d'arte. Per Camera Work e per Stieglitz, Steichen fu grafico responsabile, scopritore di talenti in Europa, autore, inserzionista, ispiratore e, nei quindici anni di vita della rivista, il fotografo più pubblicato.

Steichen si muoveva a proprio agio e con esperienza tra la fotografia e la pittura; privo di un rassicurante patrimonio familiare alle spalle, non aveva il disprezzo di Stieglitz per il mondo commerciale. La grafica di Camera Work semplice ed essenziale, eppure elegante e piena di gusto, fu creata da Steichen. Fu grazie ai contatti che egli aveva con il mondo dell'arte parigino se Rodin, Matisse, Picasso, John Marin e molti altri furono in seguito ospitati sulle pagine di Camera Work e alle pareti del 291. Steichen introdusse Stieglitz anche alle opere di Cézanne, Van Gogh, Toulouse-Lautrec e Brancusi. È alquanto ironico che l'arte contemporanea europea sia stata portata al pubblico americano grazie agli sforzi, all'entusiasmo e all'energia di due fotografi.

Fin dall'inizio Camera Work fu un'avventura senza grandi margini di profitto. In effetti si trattò più che altro di una rimessa economica anche se Stieglitz andò alla ricerca delle più grandi industrie fotografiche – Kodak, Bausch & Lomb, Graflex ecc. – ridisegnandone lo stile pubblicitario per adattarlo alla misurata estetica di Camera Work. Quando Stieglitz aprì la galleria 291 nel novembre del 1905, la rivista non fu soltanto portavoce della Foto-Secessione ma anche, di fatto, il catalogo non ufficiale delle mostre che vi si tenevano. La tiratura iniziale di 1.000 copie ebbe una diffusione molto più ampia man mano che ne cresceva l'autorevolezza grazie alla qualità degli studi critici e delle recensioni. Negli anni vennero richiesti contributi ad autori come Edward Steichen, Charles H. Caffin, Sadakichi Hartmann, Maurice Maeterlinck, George Bernard Shaw, Wassily Kandinsky, Gertrude Stein and Mabel Dodge.

Ad ogni modo, il risultato più alto raggiunto da Camera Work fu la superba qualità delle riproduzioni di fotografie e opere d'arte. Stampate abitualmente come photogravures tirate a mano, preferibilmente a partire dai negativi originali dei fotografi e su un tessuto giapponese squisitamente delicato per ottenere la massima qualità nel tono e nella grana, raggiunsero un livello di eccellenza mai prima realizzato – e nemmeno tentato – nell'editoria fotografica. Camera Work fu la prima rivista fotografica a porre con tanta forza l'accento sull'aspetto visivo, controllato ad ogni momento in ogni dettaglio dall'accorto occhio supervisionatore di Stieglitz. Il suo impegno fu così onnipresente che egli riconobbe, nei 15 anni di produzione, di aver personalmente imbustato e spedito le 35.000 copie di Camera Work.

Nei primi numeri la Photochrome Engraving Company stampò le photogravures. Quelle dei numeri successivi furono stampate dalla Manhattan Photogravure Company, dalla T & R Annan & Sons di Glasgow e dal Frederick Goetz alla F. Bruckmann Verlag di Monaco di Baviera. Le pagine di testo furono preparate e stampate dalla Fleming Press e poi dalla Rogers & Co. Ciascun numero era rilegato in una carta grigioverde col titolo, la data e le informazioni editoriali nell'accattivante scelta di caratteri Art Nouveau operata da Steichen e questi elementi grafici non mutarono mai nei quindici anni di Camera Work, garantendole un'affidabile e rassicurante coerenza.

La legatoria fu la Knickerbocker Bindery di New York. Il numero 1 del gennaio 1903 di Camera Work apriva, come Stieglitz le aveva promesso, con l'opera di Gertrude Käsebier. Questo irritò Steichen che, impoverito e ansioso per l'esposizione finanziaria e i debiti – e forse ragionevolmente speranzoso di una qualche sorta di ricompensa per il proprio generoso contributo – aveva sperato di essere l'artista di apertura. Le immagini all'inizio della rivista avevano il posto d'onore, separate dal resto da una pagina bianca. Anche in questo stadio iniziale, Stieglitz mise ben in chiaro la propria filosofia di fondo ospitando le opere del pittore modernista americano Dwight William Tryon e del simbolista francese Pierre Puvis de Chavannes.

Nei suoi 50 numeri in quindici anni di vita, molte uscite di Camera Work furono dedicate

all'opera di un singolo fotografo, in genere un membro della Foto-Secessione. Edward Steichen è in cima alla lista con 68 immagini e 5 numeri a lui dedicati (CW 2, Aprile 1903; CW 14, Aprile 1906; Supplemento speciale dedicato a Steichen, Aprile 1906; CW 28, Aprile 1908 e CW 42/43, Aprile/Luglio 1913). Altri furono Alvin Langdon Coburn (CW 21, Gennaio 1908); Clarence H. White (CW 23, Luglio 1908); Frank Eugene (CW 30 & 31, Aprile e Luglio 1910); Heinrich Kuhn (CW 33, Gennaio 1911); Baron Adolf de Meyer (CW 40, Ottobre 1912); James Craig Annan (CW 45 Gennaio 1914, pubblicato nel Giugno del 1914) e il fotografo non Secessionista Paul Strand (CW 49/50 Giugno 1917). Stieglitz non si permise mai il lusso di un numero dedicato alla propria opera sebbene, con 47 opere e 4 lavori in collaborazione con Clarence H. White, sia stato il secondo fotografo più pubblicato dopo Steichen. Delle 473 fotografie riprodotte su Camera Work, 357 furono opera di 14 fotografi; le rimanenti 116, di 39 fotografi che per lo più Stieglitz conosceva bene. Egli non era particolarmente interessato a scoprire nuovi talenti fotografici quanto a promuovere e a imprimere nella mente del pubblico americano l'impegno per la "Causa" della sua più immediata cerchia.

Un abbonamento annuale a Camera Work costava inizialmente 4 dollari per tutti e quattro i numeri e un singolo fascicolo costava 2 dollari: spese di confezionamento e spedizione escluse, il che fece raddoppiare ben presto le tariffe. Al principio vi furono 687 abbonati paganti a fronte di una tiratura di 1.000 copie ma nel 1912 gli abbonati erano scesi a 304 e nel 1917 gli abbonati paganti erano solo 36 e così Stieglitz ridusse la tiratura a 500 copie sebbene molti numeri fossero già diventati oggetti da collezionismo. Inoltre egli regalò numerose copie ad organizzazioni che reputava importanti. Ironicamente, mentre Stieglitz, con il fondamentale apporto di Edward Steichen, poi di Marius de Zayas e di Marsden Hartley, fu il primo a esporre con grande successo arte europea in una galleria americana, il fatto che, dopo il 1910, la fotografia cedesse il posto all'arte sulle pagine di Camera Work, determinò la perdita di gran parte del pubblico della rivista. Ad esempio, il numero 32 di Camera Work nell'Ottobre 1910 ospitava incisioni di nudi di Matisse che fecero fremere gli abbonati. Il numero doppio 34/35 dell'Aprile/Luglio del 1911 fu un'edizione speciale su Rodin con quattro fotografie di Rodin e delle sue sculture ad opera di Steichen e il resto disegni dello scultore francese: ancora nudi. Il numero speciale dell'agosto 1912 ospitava solo opere di Picasso e ancora nudi di Matisse senza alcun altro esempio di "arte fotografica" qual che fosse.

Nell'ottobre del 1910, dopo la mostra alla Albright-Knox Art Gallery di Buffalo, con oltre 600 fotografie scelte da Stieglitz per lo più fra i membri della Foto-Secessione e che ebbe un

considerevole successo di pubblico e di critica, sembrò che la fotografia artistica fosse stata accettata dal grande pubblico: in un mese la mostra ebbe 15.000 visitatori. Ma nella dialettica del pittorialismo si intravedevano già le prime crepe e ben presto si crearono delle vere spaccature fra i membri finalmente ribellatisi al controllo e all'invadenza di Stieglitz sulla loro stessa libertà artistica. Molti di loro come Gertrude Käsebier, Clarence H. White, Alvin Langdon Coburn e Edward Steichen si erano già costruiti carriere di grande successo al di fuori dei dettami della Foto-Secessione e rasentavano ormai la scomunica di Stieglitz. Anche il British Linked Ring e vari gruppi secessionisti europei erano implosi, in genere per via di antipatie e cattiverie. Il gusto personale di Stieglitz e la sua evoluzione estetica lo spingevano sempre più verso il Modernismo, il Cubismo e l'Espressionismo in arte piuttosto che verso il pittorialismo in fotografia; i suoi interessi si ravvivavano sotto l'impulso dei suoi nuovi scopritori di talenti in Europa, Marius de Zayas, un intellettuale messicano e il pittore Marsden Hartley.

De Zayas fu a lungo a Parigi dove incontrò Ricasso, Braque e Picabia, vide l'arte africana e ne comprese l'influsso sul Modernismo. Hartley girò per la Francia e la Germania dal 1912 fino allo scoppio della Prima Guerra Mondiale nel 1914 e, per tutto quel periodo, scrisse lunghe e frequenti lettere a Stieglitz informandolo sull'evoluzione dell'avanguardia europea. Negli anni 1909-1917, solo sei delle 61 mostre al 291 riguardarono la fotografia e molte furono dedicate a artisti modernisti francesi per la prima volta esposti negli Stati Uniti. Una mostra di Matisse attirò 4.000 visitatori e, nell'Aprile 1911, la prima esposizione americana in assoluto di 83 disegni e acquarelli di Picasso ebbe un tale successo che venne prorogata fino al Maggio. Furono esposti Picabia, Brancusi, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Rousseau e Renoir così come nuovi giovani pittori americani quali Arthur G. Dove, John Marin, Alfred Maurer, Arthur Carles, Max Weber e Hartley stesso. Vi furono anche mostre di cosiddetta "arte primitiva" dedicate a vasellame e lavori di intaglio messicani e alla scultura africana, quest'ultima intitolata, con poco buon gusto, "Santuario nella selva dei selvaggi africani".

Per l'arte modernista in America il 291 pareva una voce solitaria nel deserto ma nel Febbraio/Marzo del 1913 la Association of American Painters and Sculptors aprì alla New York Armory la mostra International Exhibition of Modern Art. La mostra comprendeva 1.250 fra dipinti, sculture e opere decorative di oltre 300 artisti d'avanguardia europei e americani, molti dei quali già esposti al 291 in più ridotti quantitativi e abbracciava il Cubismo, il Simbolismo, l'Impressionismo, il Post e il Neo-Impressionismo e il Fauvismo. Il moderno era finalmente arrivato in America.

Dopo lo scoppio della guerra, nel 1914, divenne assai più difficile produrre Camera Work. Gli abbonamenti europei crollarono e quindi i ritorni divennero più flebili. Era più difficile procurarsi la carta e le forniture di photogravures di alta qualità da Goetz di Berlino erano sparite. Il numero 47 di Camera Work (Luglio 1914, pubblicato nel Gennaio 1915) non conteneva fotografie ma soltanto 68 risposte alla domanda di Stieglitz Cos'è il 291?. Dopo di che la rivista sospese le pubblicazioni fino a quando fu riportata forzatamente in vita quando, nel 1915, Paul Strand, la cui consapevolezza fotografica aveva fatto un balzo in avanti sia grazie alla mostra del 1913 all'Armory sia all'annuncio nel 1914 con cui Stieglitz aveva rinunciato all'uso delle lenti a immagine morbida, sottopose proprio a Stieglitz il suo nuovo lavoro astratto. Gli ultimi e definitivi numeri di Camera Work, il 48 dell'Ottobre 1916, e il numero doppio, 49/50, del Giugno 1917, ospitarono 17 fotografie di Strand di potenza inequivoca e chiarissimi intenti. L'opera di Strand rappresentava una versione fotografica dell'astrazione che Stieglitz apprezzava nell'arte di Picasso. Stampate su carta rigida e spesso, con inchiostro scuro, le immagini di Strand sembravano brutali e realistiche a paragone col pittorialismo etereo e dai toni morbidi della decade precedente.

Stieglitz scrisse di Strand nel numero finale di Camera Work: "Il suo lavoro è puro. È diretto. Non conta su trucchi di lavorazione (…) L'opera è brutalmente diretta. Priva di qualunque imbroglio, di qualunque trucco e di qualunque 'ismo'; priva di qualunque tentativo di prendere in giro il pubblico non consapevole, fotografi compresi. Queste fotografie sono la diretta espressione dell'oggi."

Per Stieglitz, arte e fotografie erano finalmente diventate adulte in America e, in quella crescita, avevano oltrepassato gli antenati europei e cominciavano a diventare un prodotto originale. Ora era il momento di reclamare una propria esistenza e un proprio lavoro il che divenne la stessa cosa quando si volse ossessivamente a Georgia O'Keeffe. Aveva incontrato la giovane artista nel 1916 e la coppia rimase insieme, anche se spesso separati, per il resto della vita. Stieglitz parlava spesso di riportare in vita Camera Work per pubblicare il lavoro di Charles Sheeler, della O'Keeffe e degli artisti inglesi che seguirono, ma non lo fece mai.

Resta "una 'storia' – un'idea – uno spirito: chiamatela come preferite".

Camera Work l'opera fotografica di Stieglitz, Steichen e Strand tra Europa e America

Firenze, MNAF
piazza S. M. Novella 14a r

28 Ottobre 2010 9 Gennaio 2011