

## La metropoli: pretesto per il rinnovamento del linguaggio visivo

Nel 1908 due eventi segnano le direttrici principali dell'arte americana fino alle soglie del primo conflitto mondiale. Alla galleria Macbeth di New York espongono otto artisti di tendenza realista, il gruppo The Eight, costituito da George Luks, John Sloan, George Bellows, Everett Shinn e William Glackens, animatori della Ash Can School pilotata da Robert Henri, cui si aggiungono Arthur Davies, Ernest Lawson e Maurice Prendergast. Nella sede di The Little Galleries of the Photo-Secession, fondata nel 1905 dal fotografo Alfred Stieglitz, sono esposti invece cinquantotto disegni di Auguste Rodin e, a distanza di pochi mesi, quelli di Henri Matisse nella sua prima apparizione statunitense.

I due eventi, letti generalmente in contrapposizione, rivelano affinità e differenze. Comune è la rivolta contro le ferree leggi imposte dalla National Academy of Design, nata nel 1826, monopolizzatrice, assieme al Carnegie International, del circuito espositivo, dunque dei criteri di selezione e di premiazione.

Centrale è inoltre l'obiettivo di allevare, chi in qualità di educatore, chi di mecenate, una nuova leva di artisti capace di adattare la lezione dell'arte europea alla specifica realtà americana. Il rapporto con l'Europa non è infatti, almeno in questa fase, antagonista: se la sua supremazia formale è fuori discussione, nell'aggiornamento dei contenuti sembra risiedere la chiave per il sorgere di un'avanguardia americana.

Impulsi antiaccademici, attenzione all'arte europea, indole irreprensibile, ardore messianico e personalità carismatica accomunano Henri e Stieglitz. Ma altrettanto vistose sono le differenze, prima fra tutte il modo di trattare la città. Per entrambi, come vedremo, la città è l'alternativa moderna all'accademia; mentre per Henri essa è lo scenario per ritrarre con occhio socialmente sensibile l'umanità che la abita, lo sguardo di Stieglitz si volge sull'involucro architettonico per immortalarlo solitario e inanimato.

## Robert Henri

Il termine “realismo”, atto a definire la pittura degli allievi di Henri, implica un’attenzione al soggetto. Il tirocinio dei singoli artisti come illustratori – Luks per il “Bulletin” e il “Philadelphia Press”, Glacens per “Record” e “Public Ledger”, Sloan per “Press” e “The Masses” – nel campo in rapida espansione dei periodici (ben 6.000 nel 1905, di cui 300 di orientamento socialista) li allena all’osservazione attenta e alla trascrizione veloce. Tra i luoghi emblematici ricorrono la 57ma Strada, Union Square, Coney Island, Bowery, il Lower East Side, zone di affari, di ritrovo e divertimento, ma anche quartieri-ghetto dove si ammassano gli immigrati. Anche se l’arte visiva è in proposito assai più reticente di quella letteraria: i resoconti magistrali di Theodore Dreiser, Sherwood Anderson e Upton Sinclair trovano pallida eco nelle opere di questi artisti, pur schierati sul fronte liberale e riformista.

Se la culla del romanzo è Chicago, quella dell’arte realista è Philadelphia, dove Henri, nato a Cincinnati nel 1865, si trasferisce nel 1886 per studiare alla Pennsylvania Academy of Fine Arts con Thomas Anshutz, l’allievo prediletto di Eakins. «Thomas Eakins era un uomo dal carattere forte e dalla volontà di ferro [...]. Con grande amore studiò l’umanità [...]. Integrità è la parola che meglio gli si addice. Personalmente lo considero il più grande pittore di ritratti che l’America abbia mai avuto». Così, in *The Art Spirit*, Henri riscontra nell’eretico maestro alcune condizioni irrinunciabili: libertà dalle mode, irreprensibilità, attenzione agli aspetti costruttivi della natura e dell’opera; principi, pertinenti all’uomo non meno che all’artista, che non si stancherà di inculcare nei discepoli. A Philadelphia tornerà nel 1891, dopo aver trascorso tre anni a Parigi. Sicuri i riferimenti poetici: Edouard Manet, la cui «pennellata è ampia, piena, densa di gentile continuità», e il cui contrasto fra toni cupi e sprazzi di luce certo predilige alla sfavillante polverizzazione impressionista; Velázquez, per il fatto di dipingere «con larghi movimenti, architettonicamente»; Rembrandt, «la cui grandezza risiede nell’intenso sentimento che prova per i suoi soggetti», e Frans Hals per la capacità di «collocare solide forme in azione e di rendere tale completezza con semplici pennellate». A loro si riferirà costantemente nel corso dei lunghi anni di insegnamento, per Henri una vocazione e un apostolato, a partire dal 1892 alla Philadelphia School of Design for Women e poi, con continuità, a New York, dal 1900 alla morte avvenuta nel 1929. Tra gli studenti si distingueranno Stuart Davis, Edward Hopper e il sincromista Stanton MacDonald-Wright.

A loro è indirizzato *The Art Spirit*, un libro complesso, frammentario e controcorrente, che ricerca assiduamente l'autenticità. La frase di apertura: «L'arte, quando realmente intesa, è il terreno di ogni essere umano», proclama il nesso fra arte e vita.

Con altrettanta passione Henri impartisce le regole del comporre, per poche masse distese, relazionate fra di loro e con il fondo, per un colore emancipato dal disegno, per la priorità della concezione sulla semplice registrazione visiva. Nonostante l'Ash Can School sia stata spesso avvicinata alla coeva scuola impressionista – da Charles Caffin, ad esempio, che la nomina «moderno impressionismo», o dalla rassegna *American Impressionism and Realism*, del 1994 – Henri ne prende le distanze, quando predica una pittura «dalla memoria» piuttosto che *en plein air*. Basti, a conferma, il confronto fra *Late Afternoon, New York: Winter*, dipinto da Childe Hassam nel 1900 e *Street Scene with Snow (57th Street, NYC)* di Robert Henri di due anni dopo.

Né rinuncia a dire la sua sulla compagine istituzionale: auspica, a complemento del circuito museale e delle mostre annuali, una rete espositiva agile e moderna, distribuita nei quartieri; propone di abolire le giurie affidando agli artisti stessi la selezione delle opere e il loro allestimento. Su tali principi si fonda la mostra del 1908 e la *Exhibition of Independent Artists* del 1910.

Urge chiedersi: i vitali insegnamenti di Henri trovano un riscontro di pari qualità nelle opere e in quelle dei suoi allievi, o si limitano a un grande monito di carattere etico?

Gli abitanti della città sono i protagonisti dei quadri di Sloan, Luks, Glackens: animano le strade e le piazze, si inebriano nei caffè e nei ristoranti, ostentano gioia e sorpresa al cospetto del nuovo scenario metropolitano. Come prescritto, la stesura pittorica è veloce e non indulge nel dettaglio, mentre la tavolozza, cupa come quella di Rembrandt, Velázquez e Manet, è squarciata da improvvisi bagliori di bianco e rosso. Socialmente sensibili e politicamente orientati – Sloan, Bellows ed Henri partecipano in qualità di illustratori al cenacolo socialista "The Masses", attivo tra il 1911 e il 1917 – essi registrano una condizione che, per quanto alienata, trova le sue ragioni nell'ineluttabilità del progresso industriale.

Eppure, un solo esempio basta a provare che l'elaborazione dei modelli di riferimento non è del tutto compiuta. *Chez Mouquin* di Glackens (FIG. 1) riecheggia tematicamente *Absinthe* di Edgar Degas, ma è privo di coraggio spaziale e di introspezione psicologica.

Solo Maurice Prendergast, come Arthur Davies figura marginale del gruppo, elabora in modo originale la lezione Nabis, vincendo l'ambiguità spaziale fra superficie e profondità e, in *Central Park* del

1908-10, amalgamando le figure al fondo nella continuità delle tessere colorate.

Rimane a Henri e ai suoi discepoli il doppio merito di aver aperto una breccia nell'America accademica e puritana, e di aver posto il problema di un'arte "sociale".

Ben più arduo è invece il compito di Stieglitz: diffondere le espressioni più avanzate dell'arte europea, elevare lo status della fotografia, additare nella metropoli americana un'originale e irrinunciabile condizione di modernità.

### Alfred Stieglitz e la Foto-Secessione

Di famiglia tedesca, Stieglitz nasce nel 1864 a Hoboken, nel New Jersey. Il padre, Edward, è una personalità stravagante e poliedrica, dedita al commercio ma amante della cultura. La madre, Hedwig Werner, è una lettrice insaziabile, socievole e comunicativa, nutrita di idee liberali. Buoni intrattenitori, i coniugi Stieglitz usano ricevere gli amici il sabato pomeriggio, affidando al figlio maggiore Alfred il delicato compito di custodire la preziosa cantina.

Nel 1871 Edward Stieglitz decide di trasferire la famiglia a Berlino per consentire ai figli un'educazione più cosmopolita. Dopo gli studi superiori Alfred è avviato a quelli di ingegneria meccanica nel locale politecnico. Lo spiccato interesse per la fotografia si alimenta dell'incontro cruciale con il professor Herman Wilhelm Vogel, direttore del laboratorio foto-meccanico, inventore delle lastre ortocromatiche atte a tradurre l'intera gamma dei colori in bianchi e neri. Stieglitz trascorre tutto il tempo libero nei laboratori, sperimentando incessantemente le infinite soluzioni di ogni problema. Al di fuori della scuola, poi, si sbizzarrisce a ritrarre ciò che incontra e a stamparlo in camere oscure improvvisate. Risale al 1887 il viaggio in Italia, a Bellagio, Mantova, Venezia. Delle 12 stampe inviate al concorso indetto a Londra da "Amateur Photographers", *A Good Joke*, aneddótica ma non priva di freschezza, consegue il primo premio. A conferirlo è Peter Henry Emerson, autore del testo rivoluzionario pubblicato nel 1889, *Naturalistic Photography*, dove per la prima volta si invitano gli studenti a lasciare gli studi per ritrarre le cose così come l'occhio umano le vede, abolendo inutili dettagli e modulandone, attraverso la messa a fuoco differenziata, la visibilità.

Quando, dopo numerosi viaggi in Svizzera, Italia e Germania, Stieglitz approda a New York nel 1890, la via della fotografia è definitivamente imboccata. «Non capivo perché la fotografia non potesse essere un'opera d'arte e mi prodigavo per renderla tale»: questa la

sua missione, condotta con indole battagliera, anticonformista ed eccentrica, con piglio e tenacia pari a quelli di Henri contro la pittura accademica. Due le posizioni a confronto: da un lato, i fautori della fotografia “documentaria”, mera registrazione dei fatti, priva di ogni attributo di artisticità; dall’altro, i sostenitori della fotografia “pittorica”. Nel secondo ambito occorre ancora distinguere tra quanti ritengono che elevare la fotografia al rango della pittura equivale a mimarne i soggetti, le inquadrature, gli “effetti”, manipolando negativi e stampe, e quanti, in primo luogo Stieglitz, credono invece nell’assoluto rispetto della specificità del mezzo. La macchina fotografica, cioè, guidata dalla sensibilità e dalla cultura dell’operatore, è in grado di produrre un’immagine allo stesso tempo autentica e artistica, fedele e originale, giocando su inquadratura, composizione, luce e modulazioni tonali, senza ricorrere a interventi estranei, spuri, velleitari. La battaglia di Stieglitz si svolge sul duplice fronte della pratica fotografica e della disputa teorica.

Nel 1887, quando è ancora studente a Berlino, il professor Vogel fonda il primo club di fotografia amatoriale, cui segue, nel 1891, quello di Vienna, promotore di una mostra dove per la prima volta la produzione amatoriale si confronta con quella scientifica. L’iniziativa fa proseliti: nel 1892 quindici membri si staccano dalla Royal Photographic Society per fondare a Londra il Linked Ring Brotherhood, mentre nel 1893 si costituisce il club di Amburgo e l’anno dopo quello di Parigi. A New York è attiva solo la Society of Amateur Photographers: Stieglitz vi si iscrive e dirige, dal 1893 e per i tre anni successivi, il suo organo di stampa “The American Amateur Photographer”. Esso documenta da un lato esempi significativi di fonte amatoriale, per affrontare dall’altro la differenza tra la fotografia scientifica, «devota alle misurazioni, alla registrazione di ogni dettaglio» e quella artistica.

La messa a fuoco dell’immagine è il tema più controverso: *Vision and Focusing*, *Focusing* e *Mechanical Aids to Artistic Photography* riprendono infatti la teoria della «messa a fuoco differenziata» di Emerson. Ampio spazio è dedicato anche alle nuove macchine in commercio, come la rivoluzionaria Kodak portatile immessa sul mercato nel 1888 da Eastman con lo slogan: «Spingi un bottone e noi faremo il resto», e ai progressi nella stampa. Nel 1897, quando la Society of Amateur Photographers si fonde con il New York Camera Club, Stieglitz ne diventa vicepresidente e, in qualità di responsabile delle pubblicazioni, propone di trasformare il “Journal of the Camera Club” in periodico trimestrale. “Camera Notes”, organo ufficiale del Camera Club, di cui sarà arbitro indiscusso fino al 1902, introduce

novità sostanziali. A ogni numero, intanto, sono allegate due fotoincisioni tirate a mano, la cui tecnica consente la stampa diretta dall'originale. Quanto ai contributi, Stieglitz ne sollecita di competenti e originali, come quello dello storico Charles Caffin, redattore di "The New York Sun", di "New York Evening Post" e autore dei testi capitali *Photography as a Fine Art* e *The Story of American Painting*.

Altra firma prestigiosa è quella dell'affascinante ed enigmatico Sadakichi Hartmann. Nato nel 1867 a Nagasaki da padre tedesco e madre giapponese, imbarcato dal padre, che lo ha nel frattempo diseredato, alla volta degli Stati Uniti, lavora di giorno in un negozio di stampe per studiare di notte arte e letteratura. Nel 1893, dopo numerosi viaggi in Europa, fonda "Art Critic", la prima pubblicazione d'avanguardia. Tra il 1898 e il 1902 si appassiona di fotografia pittorica e ne riferisce su "Forum", "Harpers Weekly", "International Studio". Autore di una storia dell'arte americana, Hartmann rimarrà sempre uno sperimentatore e un eretico, inventore della prima mostra di luce psichedelica e del primo concerto profumato, indiscusso principe bohémien del Greenwich Village. A coadiuvare storici e letterati, Stieglitz arruola artisti e fotografi, da Clarence White di Newark a Eduard J. Steichen del Milwaukee a Gertrude Käsebier dello Iowa, un primo embrione, insomma, di Foto-Secessione. Le tematiche sono quelle anticipate da "The American Amateur Photographer", ma più convinte e radicali.

Il vero oggetto del contendere è la manipolazione del negativo. Caldeggiata dal francese Robert Demachy, è così scomunicata da Hartmann: «Nel momento in cui assomiglia a un'incisione o a un acquerello, la fotografia tradisce la sua vocazione». La foga non è casuale: la rinuncia alla manipolazione, che potrà dirsi compiuta solo con Paul Strand, decreta infatti l'autonomia definitiva della fotografia dalle altre arti.

Sin dall'arrivo a New York, Stieglitz sogna di organizzare un *salon* di fotografia pittorica sul modello del Linked Ring Brotherhood. Ma la realtà americana è ben distante da tale approdo. Il primo Philadelphia Photographic Salon ospitato nel 1898 nella sede della Pennsylvania Academy of Fine Arts, infatti, ha un'impostazione ancora conservatrice: aperto a tutti e a tutte le tendenze, impone nella giuria la compresenza di fotografi e pittori. Già nel Chicago Photographic Salon del 1900, però, la giuria è composta di soli fotografi e la selezione rigorosa: solo 118 ammessi su 900. Ma Stieglitz non si accontenta di presiedere giurie; medita una vera fronda, libera da vincoli burocratici, ruoli codificati e scadenze, per promuovere una mostra il cui premio consista nell'ammissione stessa. Fortuna vuole che nel

1901 il direttore del National Arts Club di New York offrì a Stieglitz una personale; il fotografo rilancia l'offerta ottenendo carta bianca per una collettiva. *American Pictorial Photography* apre i battenti il 5 marzo 1902: 162 fotografie di 32 partecipanti sono raggruppate per autore. Si distinguono Holland Day, Alvin Langdon Coburn, Frank Eugene, Dallett Fuguet, Gertrude Käsebier, Eva Watson-Schütze, Eduard J. Steichen, Alfred Stieglitz, Edmund Stirling, Clarence White. Almeno la metà degli intervenuti aveva aderito, un mese prima, alla costituzione della Foto-Seceessione, il cui nome è palesemente mutuato dagli eretici pittori austriaci. Stieglitz è il presidente, Steichen il suo braccio destro. Costituito inizialmente da 13 soci, che saliranno a 28 l'anno successivo, il gruppo è estremamente informale, cementato dalla devozione alla causa della fotografia pittorica. Forte dello straordinario successo conseguito dalla mostra del 1902, Stieglitz annuncia sul numero di luglio dello stesso anno il suo addio a "Camera Notes", senza astio né rimpianti.

A gennaio dell'anno successivo vede la luce il primo fascicolo di "Camera Work", l'organo ufficiale della Foto-Seceessione; uscirà fino al 1917, con cadenza trimestrale, in 50 splendidi esemplari. Estremamente accurata dal punto di vista grafico e tipografico, grazie a Steichen che ne progetta la copertina, il marchio e i caratteri in versione Art Nouveau castigata, essa pone particolare attenzione alla riproduzione, offrendo una sorta di inventario dei possibili processi di stampa meccanica. Oltre alle tavole fotografiche di apertura, ai saggi monografici dedicati a fotografi e artisti e a quelli tematici concernenti l'arte e la fotografia, ogni numero contiene recensioni di mostre e la rubrica *Our Illustrations* dove si specifica il metodo di stampa adottato per ogni tavola. Quanto ai redattori, se è confermata la collaborazione di Caffin e Hartmann – alias Sidney Allan – incontriamo presenze nuove e prestigiose: il drammaturgo inglese George Bernard Shaw, il poeta belga Maurice Maeterlinck, il francese Paul Haviland, che sarà dal 1909 segretario della galleria 291, Benjamin de Casseres, il combattivo e ironico critico letterario e teatrale di "New York Herald", "Time" e "Arts and Decoration", Gertrude Stein, Oscar Wilde, Henri Bergson e, infine, il sarcastico e stravagante Marius de Zayas, sul quale torneremo.

Agli articoli monografici dedicati ai fotografi, si alternano quelli tematici, soprattutto sulla fotografia pittorica e la sua distanza da quella meccanica. Se Shaw, paladino della fotografia pura, opta per la stampa al platino contro quella alla gomma bicromata «che consente di trasformare errori e insuccessi in pregi e virtù», Demachy inneggia alla totale libertà di manipolazione. Il fatto che la rivista ospiti due

pareri discordi su un tema così cruciale spiega come il passaggio dalla fotografia documentaria a quella artistica implichi come tappa obbligata l'emulazione pittorica. Stieglitz è del resto emblematico. Se nel 1902 giustifica qualsiasi espediente «pur di raggiungere l'effetto desiderato», l'anno successivo garantisce, a proposito di Käsebier, che si tratta di fotografia «assolutamente diretta, non falsificata né ritoccata», per confessare nel 1923: «Le mie fotografie sembrano fotografie perciò agli occhi dei fotografi pittorici non possono essere arte».

Ma l'ultima parola spetta a Paul Strand, cui è dedicato il numero doppio che conclude le pubblicazioni. «La fotografia trova la sua ragion d'essere nell'assoluta unicità del mezzo [...]. A differenza delle altre arti che sono realmente antifotografiche, l'obiettività è la vera essenza della fotografia, il suo contributo e al tempo stesso il suo limite [...]. Ogni tentativo volto alla sua contaminazione porta a risultati morti quali l'incisione a colori, la pittura fotografica e, nella fotografia, la stampa alla gomma, all'olio ecc., dove l'intervento manuale e la manipolazione sono soltanto espressione di un desiderio impotente di dipingere», tuona in *Photography*, anticipando di oltre vent'anni la battaglia di Clement Greenberg per la fedeltà di ogni arte al suo medium. Ma oggettività non è per Strand mera trasposizione del reale: antitesi di manipolazione e artificio, essa sollecita anzi l'intervento creativo dell'artista nella fase della concezione.

Nato a New York nel 1890, Strand studia con due maestri d'eccezione, Charles Caffin e Lewis Wickes Hine; è quest'ultimo, noto per aver denunciato all'inizio del secolo le condizioni di vita degli immigrati, a presentarlo a Stieglitz. Pur lavorando come fotografo commerciale, l'assidua frequentazione di 291 lo spinge verso la fotografia artistica. Risalgono al 1915 le prime, rivoluzionarie immagini astratte come *Wall Street, New York* (FIG. 2) e *Abstract Bowls* (FIG. 3) pubblicate su "Camera Work" ed esposte a 291 l'anno successivo. Fortemente scorciate, semplici dettagli dilatati, nitidi, asciutti, perfettamente a fuoco, esse aprono l'obiettivo sulla realtà americana, restituendocela con una fedeltà altamente personalizzata. Senza più quelle reticenze, quegli offuscamenti tardo-romantici cui ancora ammiccano le prime fotografie di Steichen e Stieglitz. In parallelo con l'indirizzo assunto da "Camera Work" e da "291", le sue istantanee sanciscono uno spostamento d'interesse dall'impressionismo al cubismo: «Cercavo di applicare alla fotografia i principi astratti di quegli artisti che allora mi apparivano oltremodo strani. Una volta compresi gli elementi estetici dell'immagine, cercavo di trasferire quella conoscenza alla realtà oggettiva, come in *The White Fence* e *The Viaduct* e in altre fotografie di New York. Né sono più ritornato all'astrazione

pura [...], del resto la messe di soggetti intorno a me era inesauribile». Ma c'è di più, a proposito di questi ultimi.

Proclama Strand nel testo del 1917: «Sembra che perfino tra gli stessi fotografi non vi sia coscienza di quanto è realmente accaduto: e cioè che l'America ha trovato un'espressione squisitamente americana senza l'influenza delle scuole d'arte parigine e delle sue pallide imitazioni nostrane [...]. Come i creatori dei nostri grattacieli, i fotografi dovettero affrontare circostanze senza precedenti e fu proprio quella necessità di dare vita a una nuova forma sia in architettura sia nella fotografia, ad aver rivitalizzato le nostre espressioni artistiche. Quale altro mezzo meglio delle fotografie di Stieglitz è riuscito a esprimere la sorprendente energia e potenzialità di New York?». L'intuizione è geniale: la battaglia della Foto-Secezione contro le manipolazioni pittoriche è infatti la stessa condotta, negli stessi anni, dal manipolo di architetti-pionieri della Scuola di Chicago, per l'autenticità dei materiali e delle funzioni contro i ripristini storicistici e gli orpelli stilistici che avevano infestato l'Esposizione colombiana di Chicago del 1893. I Magazzini Marshall Field di Henry Hobson Richardson che "regrediscono" al lessico neoromanico e all'impiego del mattone, i primi grattacieli in metallo e vetro di William Le Baron Jenney e Daniel Burnham, come pure il Carson Pirie & Scott di Louis Sullivan a Chicago del 1899, nel mettere a nudo materiali e struttura e nel proiettarli in altezza, inaugurano la tipologia del grattacielo e rivendicano la stessa onestà dei profeti della fotografia diretta. Strand ha ragione: lo skyline urbano consente al fotografo di ritrarre "realisticamente" un soggetto "astratto", secondo una metodologia mutuata però dalla pittura astratta.

Alvin Coburn lo aveva così anticipato: «La fotografia, nata nell'età dell'acciaio, sembra essersi naturalmente adattata alle condizioni eccezionali di un'arte che deve vivere nei grattacieli, ed è proprio perché si è così ben acclimatata in queste strutture gigantesche che gli americani vengono riconosciuti come i protagonisti indiscussi del movimento mondiale della fotografia pittorica». Paul B. Haviland è ancora più drastico: «La fotografia è stata l'unico contributo originale dell'America all'arte, l'unico campo in cui gli Stati Uniti sono stati una guida e non gli epigoni della tradizione europea».

Vale risalire ancora più indietro, al 1902, quando Hartmann indica come soggetti privilegiati quelli metropolitani, spaziando dall'animazione dei porti alla miseria dei vicoli al folclore dei gruppi etnici; gli stessi, a ben vedere, prediletti da Robert Henri. L'anno dopo, nelle vesti di Sidney Allan, inneggia al Flatiron, il grattacielo in forma di ferro da stiro progettato nello stesso anno da Daniel Burnham all'an-

golo tra la 23ma Strada e Broadway. «È la prima volta nella storia dell'umanità che un edificio dalla forma triangolare sia stato utilizzato in modo così audace. È tipicamente americano sia nella concezione che nell'esecuzione». Pur consapevole che la sua originalità risiede nelle dimensioni, nel sito e nella tecnologia, più che nelle qualità linguistiche – del resto Burnham è l'architetto dell'Esposizione di Chicago –, il Flatiron è per Allan pretesto per un'argomentata “dissertazione estetica” sull'architettura contemporanea. Interrogato circa la necessità di un nuovo stile, libero da «più o meno giustificati revival», risponde pessimisticamente:

Non credo alla possibilità di un'architettura originale, ma se essa si dovesse manifestare, sarebbe prima che altrove e con maggior forza in America. C'è qualcosa di assolutamente originale nei nostri edifici enormi e sontuosi, nelle colossali centrali elettriche che di notte assomigliano a castelli medioevali, nelle lunghe file di case tutte uguali che ricordano le caserme, nei nostri svettanti palazzi pubblici dalla facciata stretta e infine in certe costruzioni in vetro e in ferro. [...] Ahimè, la bellezza di questo nuovo stile è nella maggioranza dei casi nascosta; essa si rivela soltanto nei viadotti, nelle sale delle grandi esposizioni e nelle stazioni ferroviarie. Se potessimo persuadere gli architetti a eliminare tutti gli pseudo-ornamenti! Gli archi bizantini e le colonne rinascimentali non hanno niente a che vedere con la nostra epoca.

Quando Allan s'interroga: «Perché la torre Eiffel e il ponte di Brooklyn non potrebbero essere paragonati ai capolavori architettonici di ogni epoca e nazione?», offrendoci una toccante descrizione dell'«amaca sospesa fra i pilastri della vita», della «mostruosa ragnatela di fili che avvolge le torri e che il tramonto tinge di rosa», dei «cavi di acciaio che collegano le rive sospese come ali di drago sopra il fiume», non anticipa forse l'entusiasmo di Le Corbusier per i silos e le fabbriche americane, «primizie dei nuovi tempi»?

Il Flatiron, il Singer, progettato da Ernest Flagg nel 1908, il Woolworth, eretto nel 1913 da Cass Gilbert, e il ponte di Brooklyn sono dunque, nei primi venti anni del secolo, emblemi di modernità e progresso, e come tali immortalati dai fotografi e pittori d'avanguardia.

Una minoranza: nell'Esposizione colombiana del 1893 era infatti prevalsa la corrente neoclassicista, «quell'accozzaglia di diversi stili appresi da ottimi manuali». Agli albori del secolo, del resto, scrittori di scuola realista come Frank Norris, Henry B. Fuller e lo stesso Henry James leggono nel grattacielo il simbolo del materialismo, dell'affarismo, della mondanità, il tradimento dei valori ideali e spirituali espressi dall'architettura europea. Le tracce del dissidio sono leggibili

nell'ambiguità con cui gli stessi fotografi secessionisti ritraggono quelle "cattedrali", a partire proprio da Stieglitz, la cui cultura affonda le radici nel trascendentalismo americano e nel simbolismo europeo.

Nello stesso anno in cui Allan tesse l'elogio del Flatiron, Stieglitz lo fotografa in una immagine ormai celebre (FIG. 4): visibile solo nella metà superiore, l'edificio è nelle retrovie, mentre un albero campeggia in primo piano; non solo la natura vince ancora sulla città, ma la nebbia che avvolge il grattacielo confondendone i confini denuncia indulgenze romantiche e pittoresche. Un passo avanti, comunque, rispetto a *Spring Showers* di tre anni prima, dove il profilo urbano dietro un albero e uno spazzaneve è quasi indecifrabile. Se a foschia e pioggia ricorre Birge Harrison in *The "Flatiron" after Rain* del 1907, in *The Flatiron-Evening* del 1905 Eduard Steichen riprende l'edificio dallo stesso punto di vista di Stieglitz, riducendo a pochi rami trasparenti l'ingombro naturalistico in primo piano e ritagliando il volume triangolare nel buio. Alla visione notturna si appiglia anche Alvin Coburn in *The Singer Building-Twilight* del 1908, dove il profilo urbano si staglia in negativo senza più infingimenti. In *The City of Ambition* di Stieglitz del 1910 e in *The Woolworth Building or New York from Its Pinnacles* di Coburn del 1912, l'immagine è già nitida e a fuoco, anche se incorniciata da fumi e nebbia. Occorrerà attendere però gli ultimi due numeri di "Camera Work" per godere gli scorci arditi e gli audaci primi piani di Paul Strand.

Oltre alla rivista, i foto-secessionisti organizzano mostre di fotografia pittorica, ospitandole dal 1905 in The Little Galleries of the Photo-Secession, note come 291, dal numero civico della Quinta Strada. Quando, due anni dopo, 291 apre le porte ai pittori, i soggetti favoriti sono gli stessi.

### 291 e "291"

Spiega John Marin: «Dobbiamo sentire la vita di una grande città solo negli uomini e negli animali che popolano le sue strade e le sue case? E gli edifici, sono essi forse morti? Ci è stato detto che un'opera d'arte è una cosa vivente. Se questi edifici destano in me un'intima commozione, devono essi stessi avere vita. Tutta la città vive. [...] I diversi volumi agiscono uno sull'altro». Nato in New Jersey nel 1870, studia alla Pennsylvania Academy of Fine Arts e all'Art Students League di New York. A Parigi tra il 1905 e il 1909, Marin partecipa con Steichen, Max Weber, Alfred Maurer e altri alla New Society of American Painters. Steichen lo presenta a Stieglitz che ospiterà la sua prima personale nel 1909. Nella tecnica prediletta dell'acquerello,

Marin rende in un crescendo vorticoso l'emozione suscitata dal dinamismo urbano. Se *The Flatiron* del 1909, che adotta lo stesso punto di vista di Stieglitz e Steichen, *Buildings, One with Tower e Downtown from River* dell'anno successivo, pur nella trasparenza e intermittenza delle pennellate, mantengono la fissità dell'istantanea fotografica, in *Movement, Fifth Avenue* del 1912 o nelle tante versioni di *Woolworth Building* (FIG. 5), l'architettura vacilla, si flette, rovina. I principi di scomposizione e simultaneità sono qui adottati in versione più intuitiva che scientifica, privilegiando la linea curva, i profili spezzati, ampi intervalli vuoti. Intorno al 1915, quando Marin lascia New York per il Maine, i frammenti si ricompongono progressivamente verso il centro del foglio, serrati da una sorta di cornice.

Confrontando *Downtown from River* di Marin con *New York* di Max Weber del 1912, constatiamo una diversità poetica sostanziale. All'approssimazione della stesura pittorica del primo, fa riscontro la costruzione per solidi volumi del secondo. Nato in Russia nel 1881 e trasferitosi negli Stati Uniti a dieci anni, Weber studia al Pratt Institute con Arthur Wesley Dow, il cui testo seminale del 1899, *Composition*, sprona gli allievi a non copiare la natura ma a tradurla in equivalenti geometrici. Con tale consapevolezza giunge nel 1905 a Parigi: ammira Cézanne, stringe amicizia con Henry Rousseau e soprattutto con Matisse, nella cui accademia è discepolo fra il 1907 e l'anno successivo. Caratteristica dell'arte di Weber è l'adozione simultanea dell'accesa tavolozza fauve e di uno spiccato senso della forma, mutuato da Cézanne prima e da Picasso poi, in un crescendo che, dagli studi di figure monumentali, conduce a *Composition Three Figures* del 1910, timida eco di *Les Femmes d'Alger*, per approdare quindi alle rappresentazioni di New York. Se nel 1912 i volumi sono ancora integri ma i pieni e i vuoti si equivalgono nello stesso trattamento "cubico", l'anno successivo la composizione (FIG. 6) è completamente esplosa e i brandelli centrifugati in tutte le direzioni, incuranti di qualsiasi principio gravitazionale; più vicina forse all'irruenta centripetazione futurista che alla meditata scomposizione cubista. Weber è certamente il più colto fra gli americani a Parigi: pittore, poeta, pensatore, come testimoniano la raccolta di scritti *Essays on Art* del 1916 e i contributi su "Camera Work".

Vale annotare le soluzioni di Abraham Walkowitz, nato in Siberia nel 1880, giunto negli Stati Uniti a dieci anni. Tra il 1907 e il 1914 vive fra New York, dove lavora come pittore d'insegne, e Parigi, dove studia all'Académie Julian. Se *Times Square* del 1910 è un brulicante vortice di pennellate, vicino al linguaggio di Marin ma ancor

più irriverente nei confronti della realtà, *Cityscape* (FIG. 7) di tre anni dopo opta per la linea, avvolta in una matassa continua.

Tanto per gli americani. Ma l'intento di Stieglitz e Steichen è, sin dal 1905, duplice: mostrare a New York le tendenze più avanzate dell'arte europea e registrare i loro riverberi sulla leva nascente di artisti americani. Non a caso, la prima pittrice a esporre nel 1907 è Pamela Colman Smith, americana residente in Inghilterra, il cui vocabolario espressivo è vicino, nelle figure allungate come pure in una certa indulgenza decorativa, ai disegni liberty di Arthur Beardsley e all'estetica preraffaellita cara a Stieglitz.

Nel 1908, 291 ospita per la prima volta negli Stati Uniti disegni, litografie, acquerelli e incisioni di Matisse. È lo scompiglio. «Con tre pennellate furiose, egli riesce a disegnare una donna in tutta la sua animalesca vergogna. Paragonati a queste "note" da trivio e da bordello, gli schizzi di Rodin appaiono accademici e pedanteschi», così James Huneker sul "New York Sun", cui fa eco dalle colonne del "New York Evening Mail" J. E. Chamberlain: «Ci sono delle figure femminili di una bruttezza così spaventosa che sembrerebbero relegare quest'uomo nel limbo della degenerazione artistica. Ricordando tali orrori sovrumani, cercherò per il momento di togliermi dalla testa Henri Matisse». I due commenti, se esprimono lo sconcerto per ogni alterazione e deformazione del dato reale, confermano l'efficacia della politica culturale di Stieglitz, volta ad abituare gradualmente il pubblico a forme espressive sempre più radicali. Se Rodin appare infatti «accademico e pedante» al confronto di Matisse, così dovrà apparire Matisse al cospetto di Cézanne e quest'ultimo a quello di Picasso, ospiti entrambi di 291 nel 1911.

Ma la figura dirompente è Francis Picabia, unico europeo a presenziare nel 1913 l'apertura dell'*Armory Show*. L'entusiasmo per la metropoli è immediato: «Io sono forse in grado di vedere molto più di voi, che l'avete sempre sotto gli occhi. Ammiro i vostri stupendi grattacieli, i vostri enormi edifici e le vostre meravigliose metropolitane [...]. New York è la città cubista e futurista [...]. Avete superato tutte le vecchie scuole e siete futuristi nelle parole, nei fatti, nel pensiero». L'interlocutore è Stieglitz, «l'uomo più informato sulla rivoluzione pittorica». Una stima ricambiata dal gallerista-fotografo che espone a 291 gli acquerelli dipinti sull'onda di quell'emozione (FIG. 8). Con l'articolo *The Latest Evolution in Art and Picabia* e con il manifesto *L'École amorphiste*, Picabia è ancora il protagonista del numero speciale di "Camera Work" del giugno 1913. Gli altri contributi al fascicolo sono di Gabrielle Buffet Picabia, di Oscar Bluemner, di Mabel Dodge e Gertrude Stein, americana a Parigi, che accoglie nel

suo generoso salotto i connazionali esiliati. Dopo l'*Armory Show* Picabia torna per due anni a Parigi: medita la lezione americana esasperando, nell'astrazione di *Physical Culture*, gli esiti degli acquerelli. La seconda visita, nel 1915, «ha portato una completa rivoluzione nei miei metodi di lavoro. Prima di venire in America ho avuto l'intuizione che il genio del mondo moderno fosse nella macchina [...]. Dal momento che la macchina è l'anima del mondo moderno, e dal momento che essa raggiunge la più alta espressione in America, perché non è ragionevole credere che l'arte del futuro fiorirà più brillantemente in America?». Dichiarazioni condivise da Marcel Duchamp e da Albert Gleizes, emigrati a New York nello stesso anno. Se il primo dichiara: «L'arte europea è morta. Guardate i grattacieli! Ha forse l'Europa qualcosa di più bello da mostrare?», Gleizes ritrae *Sur le Flatiron*, di stretta osservanza cubista.

Abbiamo detto di Marius de Zayas quale asse portante di "Camera Work". Nasce nel 1880 a Veracruz da famiglia aristocratica; il padre, storico, poeta e avvocato, affida ai figli le illustrazioni dei due giornali da lui fondati. Nel 1906 Marius e il fratello disegnano caricature per "El Diario" di de Casseres ma già l'anno successivo, a causa della dittatura di Porfirio Díaz, emigrano a New York. Nel 1909 inizia la collaborazione a "Camera Work" e Stieglitz gli offre la prima mostra a 291, seguita da una seconda l'anno successivo. Se la prima registra uno scarso successo, quella del 1910, per la quale costruisce su una piattaforma di legno una sorta di presepe vivente dei personaggi più in vista di New York a spasso sulla Quinta Strada, è un trionfo. Parte lo stesso anno per Parigi come inviato speciale di Stieglitz: conosce Picasso e ne è rapito al punto di dedicargli il primo articolo apparso sulla stampa americana; a lui deve la scoperta dell'arte africana. Esposte a 291 nel 1913, le sue caricature sono sempre più astratte e astruse, come quella di Stieglitz e Picabia, dove i segni si coniugano con formule algebriche. Di nuovo in Francia nel 1914, conosce, attraverso Picabia, Apollinaire e la cerchia di "Les Soirées de Paris".

«Il 1915 è l'anno d'oro per l'arte moderna», proclama, e non solo per l'approdo di Picabia e Duchamp a New York. Con l'appoggio di Stieglitz, Haviland, Picabia e Agnès Ernst Meyer fonda infatti la rivista "291", che uscirà con cadenza mensile fino al febbraio 1916. Nonostante adotti lo stesso nome della galleria di Foto-Secessione, basta uno sguardo alle sue pagine per cogliere uno spirito più moderno, sperimentale e spregiudicato. La grafica impagina i testi liberamente e differenzia i caratteri tipografici, sull'esempio delle pubblicazioni licenziate a Parigi da Apollinaire e in Italia dai futuristi; le illustrazioni

spaziano dagli ideogrammi del poeta francese ai calligrammi di John Barrett Kerfoot, dagli acquerelli di Picabia ai disegni di Marin e Walkowitz a quelli di Picasso, dalla fotografia di Stieglitz alle caricature *psycotype* di de Zayas come *Mental Reactions* (FIG. 9), dove forme astratte si coniugano a caratteri tipografici. Ma a illustrare i fascicoli sono soprattutto i ritratti “meccanomorfici” di Picabia, per lo più degli amici di 291: Stieglitz è raffigurato come una macchina fotografica (FIG. 10), de Zayas come un diagramma di sistema elettrico e Haviland come una lampadina elettrica tascabile. Quanto ai contributi teorici, essi inneggiano senza mezzi termini alla tecnologia. Ma nel numero di luglio-agosto 1915, de Zayas dichiara conclusa la missione della rivista: «La vera vita americana non ha ancora trovato espressione [...]. Stieglitz voleva scoprire l’America e nello stesso tempo che gli Americani scoprissero se stessi, ma, nel perseguire l’obiettivo, ha usato lo scudo della psicologia e della metafisica. Ha fallito. Alla testa di un gruppo operante con il nome di Foto-Secessione, ha portato la fotografia che potremmo definire statica a un altissimo livello di perfezione. Ha lavorato in sintonia con lo spirito americano». Ma quando ha tentato la stessa operazione con l’arte, si è scontrato con «una fiera opposizione». L’ultimo paragrafo è un passaggio di consegne: «Di tutti coloro che sono venuti a conquistare l’America, Picabia è l’unico che ha fatto come Cortés. Ha dato fuoco ai vascelli lasciandosi alle spalle. Non si è protetto con nessuno scudo [...]. Ha ottenuto risultati e li ha portati a “291”». De Zayas sancisce così il ruolo centrale di Picabia come ponte tra Stieglitz e qualcosa che è oltre, identificabile per ora solo nella fucina di “291”. L’arte negra e primitiva, ad esempio, sulla quale si intrattiene a lungo de Zayas, è già stata ospite di Stieglitz nel 1914, mentre le illustrazioni riproducono le opere di Marin, Walkowitz e Steichen, di Picasso, Braque e Picabia, protagonisti di 291. E, ancora, la verve polemica, ironica e dissacrante di de Casseres si è affinata proprio sulle pagine di “Camera Work”.

De Zayas è ancora al centro di un altro evento occorso nel 1915: l’apertura di Modern Gallery, al n. 500 della Quinta strada, il 7 ottobre 1915, per la vendita delle opere più avanzate di arte moderna, di scultura negra, di arte messicana precedente la colonizzazione, di fotografia. «Il lavoro della 291 continuerà a 291 Fifth Avenue nei modi e nello spirito precedenti. La Modern Gallery non è che uno stadio ulteriore di 291»: l’annuncio, che appare tanto su “291” quanto, nell’ottobre 1916, su “Camera Work”, sembra rassicurare circa la continuità fra i due centri espositivi, affidando alla Modern Gallery il compito di sostenere finanziariamente gli artisti richiamati al fronte. Ma

l'ambizione di de Zayas è di ben altra natura, decisamente competitiva con 291: mettere direttamente in contatto il pubblico con le opere; alternare l'arte moderna a quella primitiva; esporre contestualmente artisti europei e americani; privare la sequenza delle esposizioni di qualsiasi criterio-guida.

La vicenda della Modern Gallery si conclude nel 1918. Dall'autunno dell'anno successivo, fino al 1921, de Zayas dirigerà con genialità e anticonformismo la de Zayas Gallery, aprendola alla pittura cinese e al dadaismo.

Nel 1917, intanto, «dopo aver impegnato furiosamente il suo pennello per un anno», Picabia torna in Europa, a Barcellona, dove edita il primo numero di "391", mentre Stieglitz conclude, con la mostra di Georgia O'Keeffe, la gloriosa attività di 291. Il bilancio è affidato, nel numero 47 di "Camera Work" del 1914, al quesito: «Cosa è 291 e cosa rappresenta per me?».

Risponde Arthur Dove: «291 non è stata creata per promuovere l'arte, la fotografia, la letteratura moderne [...]. È cresciuta perché c'era bisogno di un posto così, eppure non è un posto», cui fa eco de Zayas: «Libertà, Individualismo, Auto-Espressione». Dalla prigione, dove si trova rinchiuso per motivi politici, scrive Adolf Wolff: «Mio caro Stieglitz, insonne sulla mia branda, nella fissità della notte, penso a te, alla nostra galleria, allo spirito di 291 [...]. Qui tutto è depressione, soppressione e repressione; a 291 tutto è libero, entusiasmo informale, battaglia, realizzazione, espansione, ebbrezza, gioia, vita». E Man Ray: «I muri grigi della piccola galleria sono sempre pieni. A ogni visita mi saluta un nuovo passo avanti, non sono mai deluso [...]. Un Uomo, che ama tutto ciò con tutto se stesso, sta nella sua piccola stanza grigia. I suoi occhi non scintillano, bruciano». Il conflitto mondiale, vissuto da Stieglitz come lacerazione tra identità americana e cultura tedesca, lo spinge al ripiegamento. Dedicherà, con la consueta, aristocratica discrezione, le sue energie ai cinque artisti prediletti negli spazi della Intimate Gallery, tra il 1925 e il 1929 e, fino al 1946, in quelli di An American Place.

Abbiamo detto di John Marin. Il percorso di Marsden Hartley è leggermente divergente. Nato nel Maine nel 1877, esordisce intorno al 1907 con un linguaggio impressionista, ma già due anni dopo, quando espone la prima volta a 291, la proliferazione delle piccole pennellate colorate tende a comporsi nelle masse scure di "Dark Mountains", memori del grande pittore ottocentesco Albert Pinkham Ryder, cui sono dedicate. Nel 1912 è a Parigi, ma l'esperienza più coinvolgente sono i viaggi a Berlino nel 1913 e nel 1914. Nel cenacolo del Blaue Reiter trova infatti il clima più congeniale al suo innato

romanticismo ed espressionismo. Le prove astratte che licenzia hanno un ardire formale e una violenza cromatica estranee a quelle prodotte sotto la suggestione del fauvismo francese. Nel 1914, quando l'Europa è sull'orlo della guerra, Hartley dipinge le sue opere più note. *Portrait of a German Officer*, dedicata a un amico scomparso e scomunicata come filotedesca, giustappone liberamente emblemi militari tedeschi ad altri appartenenti all'iconografia degli indiani d'America.

Nel 1910, contraltare alla *Exhibition of Independent Artists* organizzata da Henri, Stieglitz cura a 291 *Young American Artists*; li incontriamo per la sua prima volta Arthur Dove, unanimemente riconosciuto il «primo astrattista d'America».

Nato nel 1880 a Canandaigua nello stato di New York, Dove è a New York nel 1903, dove lavora come illustratore per riviste e quotidiani. A Parigi nel 1907, stringe fraterna amicizia con Alfred Maurer, il tormentato artista, suicida nel 1932, la cui spasmodica ricerca d'identità si rivela nella serie di autoritratti sdoppiati costruiti con una materia scabrosa, dai lineamenti appena abbozzati, dagli occhi grandi e allucinati. Con lui Dove condivide la necessità di «semplificare l'impressionismo» lavorando sull'accordo di masse cromatiche autonome. Nel 1910, l'anno del primo acquerello astratto di Kandinskij, Dove dipinge con il pennello e la spatola sei piccole "Abstractions", aree cromatiche verdi, gialle e ocra. Lui stesso confessa il processo induttivo che le sottende: dal motivo reale alla sua essenza oggettiva, da questa all'interpretazione soggettiva; una metodologia che lo avrebbe presto condotto a leggere la natura direttamente in forme e colori. Nel 1912, quando Stieglitz ospita la sua prima personale, Dove è ancora alle prese con l'astrazione. Ma New York non gli è congeniale: nello stesso anno si trasferisce infatti a Westport in Connecticut per vivere nei luoghi dell'infanzia.

«Dove è l'unico pittore che fa parte della terra [...]. La sente con le mani [...]. Marin non fa parte di essa, cammina su di essa, mentre Dove vi fa parte», spiega Georgia O'Keeffe a Stieglitz. Se artisti come Weber, Walkowitz, lo stesso Marin, traggono la loro ispirazione dall'unicità della metropoli, l'arte di Dove e di O'Keeffe trova le sue radici nel paesaggio americano parimenti unico. Stieglitz comprende l'originalità di entrambi gli indirizzi, senza porli in antagonismo. Se Marin ritrae la natura del Maine in modo aneddotico, quasi miniaturizzata, Dove la scruta dall'interno, a distanza ravvicinata; ne coglie poche forme essenziali, le fluidifica e compenetra, per circoscriverle, come in *Pozzuoli Red* (FIG. 11), con una linea sinuosa. A differenza di quelle di Marin, inoltre, che si ritraggono al centro della tela, le composizioni di Dove ne valicano i limiti, instabili e provvisorie. Anche

l'astrazione lirica, c'insegna Dove, trova nel paesaggio americano la sua declinazione inedita. Negli anni venti, assiduo del cenacolo di Walter e Louise Arensberg, Dove licenzia collage eretici. *Gear*, composto nel 1922, riconduce, nella ruota e nei due alberi di trasmissione, ai disegni meccanici di Picabia, mentre *The Critic* del 1925 si prende beffa di Royal Cortissoz, l'accanito detrattore dell'arte moderna, rappresentandolo in cartone e ritagli di giornale, con la bombetta rossa, il monocolo appeso al collo, i pattini e, a fianco, un aspira-polvere.

La stessa sensibilità anima Georgia O'Keeffe, nata nel 1887 a Sun Prairie nel Wisconsin. Radicata alla terra al punto da non provare mai la tentazione dell'esilio, rivela sin da piccola un'indole indipendente e anticonformista. Seguendo una vocazione precoce, s'iscrive nel 1905 all'Art Institute di Chicago e, due anni dopo, all'Art Students League di New York: mentre studia figura e natura morta con l'impressionista William Merritt Chase, sente parlare della galleria di Stieglitz, che visita nel corso della mostra di disegni di Rodin e di quella "scandalosa" di Matisse. Nel 1912, tornata in Virginia e iscrittasi all'università di Charlottesville, studia con Alon Bement, assistente, alla Columbia University Teachers College di New York, di quell'Arthur Dow con cui aveva studiato Max Weber. In qualità di insegnante, O'Keeffe trasmetterà la sua lezione, fondata sull'esercizio formale anziché sulla copia della natura, agli studenti di Amarillo in Texas, di Columbia in South Carolina, di Canyon in West Texas, incontrando la diffidenza quando non la ferma opposizione di un corpo docente conservatore. Spinta da Bement, torna a New York nel 1914 per studiare direttamente con Dow. Trova una città in pieno fermento: gli intellettuali si riuniscono nel salotto di Mabel Dodge al Greenwich Village per discutere di arte, psicanalisi, femminismo, politica. Già iscritta al National Women Party, O'Keeffe si abbona a "The Masses", mentre frequenta assiduamente la galleria di Stieglitz. Frastornata da tante suggestioni, torna in Texas dove attraversa una crisi profonda.

«Finalmente, una donna sulla carta!»: così si narra avrebbe esclamato Stieglitz nel 1916, al cospetto di una serie di disegni a carboncino pervenutigli dal South Carolina. Quei disegni e una serie di acquerelli dipinti in Texas strutturano la prima personale di O'Keeffe nel maggio 1916. Se la mostra conclude l'attività espositiva di 291, Paul Strand, come detto, impegna l'ultimo numero di "Camera Work". L'accostamento tra l'artista e il fotografo non è peregrino. Conosciutisi nel 1916 a 291, i due polarizzano negli anni della guerra l'interesse di Stieglitz riaffacciando, come agli esordi, il confronto tra

pittura e fotografia. Partendo dalla natura, dai fiori soprattutto, O'Keeffe ne assume un dettaglio, lo dilata, per restituirlo sulla tela piatto, semplificato, dai colori trasparenti e antinaturalistici. Strand segue il percorso inverso quando verifica "l'idea astratta" nel mondo reale, quello urbano piuttosto che quello naturale. Stringe l'obiettivo e, nel perdere di vista l'insieme, si concentra sul particolare ingigantendolo, dunque astraendolo. Non stupisce allora l'affinità tra *Circular Forms* di Strand e le curve voluttuose dei fiori di O'Keeffe. Vissuta a New York con Stieglitz fra il 1925 e il 1929, O'Keeffe si cimenta anche con la città ma la trasfigura romanticamente. In *The Shelton with Sunspots* o in *New York with Moon* (FIG. 12), infatti, strade e grattacieli sono irreali e sognanti, accecati dal sole o dalla luna. Alla morte di Stieglitz si ritira nel New Mexico dove si spognerà ultranovantenne. Dal paesaggio desertico trarrà i temi prediletti, nuvole, fiumi, tramonti, carcasse di animali, sempre filtrati da una inconfondibile luce cristallina.

Il 13 luglio 1946, salutato come il pioniere dell'arte moderna americana, muore Alfred Stieglitz. L'epitaffio era pronto dal 1921: «Sono nato a Hoboken. Sono americano. La fotografia è la mia passione. La ricerca della verità la mia ossessione».