

GORDON CRAIG, EDWARD STEICHEN E LA FOTOGRAFIA

Scheda
(di Samantha Marenzi)

Il 3 giugno 1909 John Semar, il direttore di «The Mask» dietro al quale si celano Gordon Craig e Dorothy Nevile Lees, scrive al fotografo Edward Steichen, uno dei più apprezzati rappresentanti del movimento artistico della Foto-secessione¹:

Dear Sir,

I should be so very glad if you would let me hear from you in regard to the photographs of Mr Gordon Craig which you kindly promised for The Mask, and about which I wrote you on May 14th. [...]

When the Publishers wrote to Mr Craig about this matter his reply was as follows:

“My dear Semar people, I only know that Mr Steichen said he would print a certain number of copies for The Mask of a small head of me. If you write him, he’s sure to answer you at once, and when you get the prints put them in THE position in the Journal.

In your notices which you send to the press you will of course announce this work of Mr Steichen’s.

We shall be sending out the advance notices to the press in a day or two, and very much wish to know whether we may definitely announce this photo of Mr Craig by you as the frontispiece of the journal, so I should be very much obliged if you could be so good as to let me have a line from you to return.

I could not assure you [...] how much we should regret if, owing to delay in receiving your reply, we were unable to announce it².

¹ Era stato Alfred Stieglitz a dare vita al movimento nel 1902 a New York raccogliendo l’eredità del pittorialismo europeo e gettando le basi della cultura fotografica moderna.

² La lettera è conservata nel Fonds Edward Gordon Craig, alla Bibliothèque

Il volto sulla maschera

Una fotografia in copertina a «The Mask» sarebbe stata una eccezione straordinaria, tanto più un ritratto: il volto al posto della maschera, e proprio il volto di Craig. Dal tono della lettera è evidente che il contributo di Steichen, che non arriverà per tempo, è considerato al pari di uno scritto o di un disegno. Non al pari delle altre fotografie.

Craig associava la fotografia al realismo e usava il termine in modo dispregiativo, indicando la volgare copia della realtà. Su «The Mask» compaiono però alcune fotografie, che sarà utile inventariare. La prima volta è proprio nel 1909, quando il numero di luglio (II, 2-3) pubblica tre istantanee che formano una panoramica dal titolo *The Arena Goldoni; Mr Gordon Craig's open air theatre in Florence*: la visione moderna di un luogo del passato rimesso in vita. In una sola immagine si vedono e sono evocati l'ampia gradinata che ricorda i teatri antichi, la città-simbolo del Rinascimento e del suo incontro tra arte e scienza, la creazione di un laboratorio di tutte le pratiche grafiche e teatrali di Craig, e anche di scrittura e pubblicazione, dove si radicano i due grandi progetti della scuola di teatro e della rivista che ne diffonde le idee. Dopo i primi numeri tutti illustrati con incisioni a legno questo avvento della fotografia si fa portatore non tanto del realismo ma delle idee di Craig che si fanno realtà.

Nel gennaio 1914 su «The Mask» (VI, 3) torna la fotografia con una serie di riproduzioni delle mani di una scultura indiana e di quelle di una danzatrice che esegue dei *mudra*. Si tratta delle illustrazioni tratte da un libro recensito ma anche qui l'impatto della realtà è forte rispetto all'apparato grafico della rivista. In quello stesso anno, che vede una intensificazione dell'uso di immagini fotografiche, sul numero successivo (VI, 4, April 1914) ci sono le foto delle

regionale de France, Département des Arts du spectacle (d'ora in poi BnF, ASP), *The Mask Correspondence*, boîte 1, 1919-1910, A-Z. Tra i carteggi non inventariati – BnF, ASP, EGC-Mn-Steichen (Edward) – si trovano le lettere in cui Steichen autorizza Craig a usare le sue fotografie e si scusa per dei mancati invii.

marionette giavanesi e su quello dopo ancora (VII, 1, July 1914) la riproduzione di un ventaglio illustrato e il primo ritratto fotografico ad apparire sulla rivista, quello di Jean Gaspard Debureau nei panni di Pierrot, a cui è dedicato un lungo articolo. Dieci anni dopo (X, 1, January 1924), durante i quali ci sono stati l'interruzione della rivista e il cambio di formato, e solo una fotografia dell'anfiteatro di Pola era apparsa nel 1919 (VIII, 12), Craig pubblica delle fotografie di maschere e marionette giapponesi, un soggetto che gli interessa molto e che apparirà ancora in fotografia nell'ottobre del 1926 (XII, 4). Alcune pagine dopo, sempre sul numero del '24, una fotografia riproduce un teatro di pupi siciliani che inscena una battaglia; l'anno successivo (XI, 1, January 1925) ancora delle marionette, questa volta veneziane³. Finalmente nel 1927 (XII bis, 1, January 1927) appare una fotografia di Craig sui gradini della sua villa genovese piena di piante e fiori. Questa fotografia merita una digressione, perché sembra illustrare una lettera (conservata al MoMa di New York) che proprio alla fine del 1926 Craig scrive a Steichen, a quel tempo tornato definitivamente in America dopo i lunghi soggiorni europei. Vi affiorano episodi del passato, come un dialogo tra loro due e Isadora Duncan sul progetto di una produzione teatrale, ma soprattutto Craig descrive la casa di Genova e il suo giardino coi fiori di cui racconta la crescita, conoscendo la grande passione di Steichen che negli anni parigini ne era diventato un esperto e aveva trasformato la sua villa di Voulangis in un grande parco floreale. Proprio lì aveva scattato il ritratto di Craig nel 1909, quello che avrebbe dovuto aprire un numero di «The Mask». A Genova, scrive Craig, ha finalmente una intera stanza per i suoi libri: «I have 3000 theatre books. That is not a large collection as collections go – but it has its point. One being that it is mine»⁴, e grandi spazi all'aperto dove progetta, ancora nel 1926, di aprire una scuola di teatro. La fotogra-

³ Tra i documenti sulla rivista è conservata una lettera con cui la redazione richiede allo studio fotografico G. Genova & Co. delle fotografie di teatrini e di marionette. BnF, ASP, «The Mask», boîte 7.

⁴ Cito dalla lettera conservata presso l'Edward Steichen Archive, [series I – folder F.i.2], The Museum of Modern Art Archives, New York. Ringrazio Roberta Milone per avermi trasmesso una copia del manoscritto.

fia che lo riprende lì è l'unica pubblicata sulla rivista a riportare il nome dell'autore, o almeno dello studio (Da Luca). Quelle pubblicate nel 1927 raffigurano un teatro londinese (XII, 2, April 1927), un allestimento indiano di *Romeo and Juliet* e la foto di scena (categoria nuova e insolita sulla rivista) dell'*Elettra* di Max Reinhardt del 1903, a poche pagine da un bozzetto di Craig disegnato nel 1905 per lo stesso dramma. Nel 1928 le fotografie si fanno più numerose e portano sulla rivista i volti e le presenze di alcune persone. Sul numero di luglio-settembre ci sono Ellen Terry, (un ritratto, la foto dell'urna contenente le sue ceneri, un'immagine privata assieme a sua sorella Marion) e il comico inglese Frederick Robson, sia ritratto che ripreso nell'interpretazione di alcuni suoi personaggi (XIV, 3). A ottobre-dicembre c'è il maestro di balletto Enrico Cecchetti, da poco scomparso (XIV, 4). Infine, nel marzo 1929 (XV, 1), una foto raffigura un modellino di scena di Craig, chiudendo il cerchio delle fotografie che si era aperto con l'Arena Goldoni.

Quelle pubblicate su «The Mask» sono fotografie eterogenee ma perlopiù documentarie, il cui valore risiede nel soggetto e non nell'immagine, sebbene già dal 1906 Craig conoscesse Steichen, che incarnava l'incontro tra arte e fotografia. Glielo aveva presentato Isadora Duncan, che a sua volta doveva averlo conosciuto nell'ambiente dell'atelier di Rodin. Steichen era partito dall'America praticamente per conoscerlo dopo aver letto del dibattito attorno alla grande scultura di Balzac, come è noto commissionata e poi rifiutata allo scultore, che diventa il simbolo della più audace modernità le cui radici affondano nell'arte e nella cultura antiche. Steichen era un pittore e un fotografo. Giovanissimo si era fatto notare dalla cerchia di Alfred Stieglitz che subito lo aveva incluso tra i membri fondatori del più grande movimento di rivendicazione artistica della fotografia, di cui sarà una delle anime fino alla chiusura, nel 1917, della celebre rivista «Camera Work» e della Little Galleries of the Photo-Secession, detta 291, luogo dell'incontro tra fotografia e arte moderna e avamposto dell'arte europea a New York⁵. Steichen

⁵ Tra i maggiori collaboratori della rivista figura il critico d'arte (americano ma di origini tedesche e giapponesi) Sadakichi Hartmann, tra i primi difensori della

avrà anche questo ruolo di ponte tra Parigi e l'America, e sarà lui a portare lì artisti come Rodin, Matisse, Picasso e, con una mostra di incisioni di cui diremo, lo stesso Craig, del quale scriverà anni dopo: «I brought over an exhibition of etchings and drawings by Gordon Craig, on the art of the theater. Craig was undoubtedly the forerunner of the entire new movement in stage design»⁶.

Dell'incontro con Steichen del 1906 Craig prende nota in un quaderno di appunti destinati al proseguimento della sua autobiografia, pubblicata nel 1957 e ferma, in termini di racconto, al 1907, ma lacunosa, come scrive Craig cercando di recuperare nomi e fatti dalla sua memoria.

In the summer 1906 Isadora and I were together in a small house we had taken on the Coast of Holland. We wanted to be as quiet as possible, for several serious reasons. Now I recall that a very noisy and agitating woman appeared there – uninvited. [...] We passed on up into our rooms leaving her [...] with Edward Steichen, the photographer. I think it was the first time I had seen him and that day he came upstairs later on and asked if he might take some photographs of me.

He was a very amiable intelligent being who later on I saw to him better but at first glance I quite took to him.

How many pictures he took that day I don't know. But later on I saw

fotografia artistica e molto interessato al teatro, per il quale scrive dei drammi che definisce "pittorici". Hartmann è un interlocutore di Craig, al quale scrive nell'agosto del 1913: «I thought that I might have something for *The Mask*, yet after reading the numbers you so kindly sent me I am doubtful. Somebody should write about Chikamitsu and Japanese marionettes but I am not the man. [...] You are the only one I know who tries to make stage representation an independent art, expressed in fundamental form and play of light. To me your *Lady Macbeth* and *Ophelia* settings are sublime. To translate poetry, music, a dramatic incident into a light, space and color language of its own, as you do, seems to be to me the highest achievement possible on the stage. Living on this land of savages I have given up all hope of ever seeing my plays performed, but I still dream of going to Europe to publish them in adequate form. It may be then my pleasure to knock at your gate» – BnF, ASP, EGC-Mn-Hartmann (Sadakichi). Per lo scambio tra Craig e Hartmann nel 1930, in vista della ripresa di «*The Mask*», rimando al contributo di Patrick le Bœuf a questo Dossier.

⁶ Edward Steichen, *A life in photography*, New York, Harmony Book/MoMA, 1963, pagine non numerate.

one. It represented me as a sort of Mr Hyde covering down in a dark corner with all the uncleanness of a poisoner or throat cutter that should be possible to give to a portrait. When first I saw this I thought it an awfully good picture, melodramatic perhaps but amusing. "Is it like me" I asked Isadora said it was "awful and quite unlike". I forgot all about it and in fact did not see Steichen for a year or two, and that was when we met at his studio in Paris, where he and his delightful wife were very hospitable to me, and when he took some stunning pictures of me, not as Mr Hyde but quite ordinary⁷.

La fotografia da "Mr Hyde" viene pubblicata su «Camera Work» in un numero dedicato a Steichen⁸ dove figurano i volti più interessanti della cultura europea di inizio secolo, rappresentanti della danza, del teatro, della letteratura, della scultura. Una comunità umana tenuta insieme da un culto dell'Arte nel quale trovano spazio tutti i linguaggi, addirittura la fotografia. Steichen ritrae di nuovo Craig nel 1909, con i mani e i pennelli e una forte luce che lo bagna da una finestra laterale. La fotografia è senza dubbio quella che Craig destina a «The Mask», e che probabilmente utilizza in alcune pubblicazioni degli anni immediatamente successivi⁹. In questo periodo i due uomini, che si ritrovano spesso a Parigi, stringono una forte amicizia documentata dalle lettere dove si chiamano per nomignoli e si definiscono fratelli, e, accomunati dal disprezzo verso il teatro e la fotografia esistenti, si scambiano informazioni sui loro mondi solo in parte reali, l'arte del teatro e l'arte della fotografia, che loro stessi stanno inventando. Sono lettere piene di racconti personali e di progetti professionali, dove Steichen incoraggia Craig («You are going to do the greatest thing the stage has seen» gli scrive in una lettera non datata), condivide con lui entusiasmi e idee, e pianifica

⁷ Gli appunti sono conservati tra i quaderni denominati *Memoirs* alla BnF, ASP, EGC-Ms-B-669. La donna a cui accenna è la scultrice Kathleen Bruce, amica della Duncan di cui mi sono occupata in *Due allieve di Rodin. Kathleen Bruce e Malvina Hoffman tra danza, scultura, fotografia*, «Danza e Ricerca», n. 9, 2017, pp. 37-75.

⁸ «Camera Work», n. 42-43, April-July 1913.

⁹ È probabile, stando ad alcuni esemplari attualmente in vendita, che una tavola con la stampa di Steichen fosse allegata alle copie firmate della prima edizione di *On the Art of the Theatre*, Chicago, Browne's Bookstore, 1911.

le spedizioni delle incisioni esposte nella galleria americana, dove la mostra di Craig inaugura il 14 dicembre 1910¹⁰. Viene annunciata sulla rivista con la pubblicazione dell'acquaforte *Ninth Movement*¹¹, e commentata dalla redazione con queste parole:

[...] there were shown drawings and etchings by Gordon Craig, the first exhibition of this artist's work in America. The drawings made some five years ago represent a style which he has since abandoned. His more recent work, as exemplified in his etchings, is inspired by his views on stage-setting, which, according to his idea, should be suggestive rather than realistic. His series of the "Twelve Movements" is illustrative of his theory that art should translate "Movement" through the medium of immobile lines and masses¹².

Le acqueforti dei *Twelve Movements* hanno una loro storia nella produzione di Craig, e caratterizzano la sperimentazione sul movimento e la sua traduzione grafica. Craig stesso le definirà, anni dopo, il luogo germinale dei suoi *screens*, le scene mobili. Le tavole che espone nella galleria americana sono tratte da incisioni del 1907, l'anno del trasferimento a Firenze e su cui si chiude la sua autobiografia scritta mezzo secolo dopo, dove è indicato come un momento di inizio: «From now to the middle of 1913 is a very productive period of my life. All came along this year – 1907: Screens,

¹⁰ Tra i carteggi di Craig è conservata questa lettera di Stieglitz, direttore della rivista e della galleria: «My dear Mr. Craig, it is with pleasure that I enclose check for eighty dollars. It is for some of your etchings which have been much appreciated and have found a good home. Again thanking you for your great kindness in helping the good work along at "291"». BnF, ASP, EGC-Mn-Stieglitz (Alfred).

¹¹ «Camera Work», n. 32, October 1910. A luglio del 1911 nella sezione di «The Mask» dedicata alla recensioni delle riviste si legge: «We have received a copy of Camera Work, a quarterly issued by Alfred Stieglitz [...]. The number we have received contains some good photographs by Craig Annan, a fine reproduction of an etching by Gordon Craig and two remarkable reproductions of drawings by Henri Matisse. [...] Alfred Stieglitz in conjunction with his friend Edward Steichen has given New York a small Art Gallery. It is said to be second to none in the city. There may be seen the works of Cezanne, Rodin, Matisse, Picasso, Nadelman, Craig, Toulouse, Lautrec [sic!] and others». «The Mask», IV, 1, July 1911, pp. 69-70.

¹² «Camera Work», n. 33, January 1911, pp. 46-47.

and SCENE, the “Ubermarionette”, Black Figures, *The Mask*»¹³. La prima annotazione da fare su questi “dodici movimenti” riguarda la tecnica dell’acquaforte, che è una tecnica calcografica, o a incisione indiretta, e costituisce un precedente della tecnica fotografica. Prevede una matrice e una riproducibilità, e li coniuga, come vuole fare il pittorialismo, con l’artigianato. Ma questo non è l’unico elemento che le acqueforti di Craig condividono con la fotografia. Ciò che le caratterizza, e su cui insiste lo stesso autore, è l’arresto del tempo, sebbene il soggetto raffigurato si muova non davanti agli occhi, ma nella mente di Craig. Pubblicandone una, la stessa apparsa su «Camera Work», il figlio/biografo la definisce «A moment of arrested motion in Craig’s conception of *Scene*»¹⁴, praticamente una istantanea. Appena realizzate Craig le espone all’Obach Galleries di Londra e in una libreria di Firenze. Per questa ultima occasione pubblica un piccolo catalogo dove spiega: «Of the twenty designs which I show here, fifteen are to be looked at as one of the main divisions of the Art of Revelation [...] studies for fifteen separate motions or moods of movement as translated through an instrument»¹⁵. Lo strumento di cui parla si concretizzerà anni dopo nel modellino degli *screens*, brevettati nel 1910 e utilizzati nel 1911 nei teatri di Yeats a Dublino e di Stanislavskij a Mosca. Per l’allestimento moscovita Craig chiede la collaborazione dell’amico fotografo, l’unico che riuscirebbe a documentare lo spirito del suo lavoro.

¹³ Edward Gordon Craig, *Index to the story of my days*, London, Hulton Press, 1957, p. 297.

¹⁴ Edward Craig, *Gordon Craig. The story of his life*, New York, Alfred A. Knopf, 1968.

¹⁵ *Ivi*, pp. 243-244. Nel libretto *Scene* (London, Oxford University Press, 1923) Craig scrive delle acqueforti: «questi disegni sono UNA scena, non venti scene: una scena», evidentemente colta in diversi momenti, o movimenti. Il testo è tradotto in italiano nel volume a cura di Ferruccio Marotti, da cui cito, Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 221.

Lettera di Gordon Craig a Edward Steichen, 24 gennaio 1910

My dear Fellow,

My address for the next month will be Florence. [...] I then go up to Russia. Do please think out the idea of photographing the “Hamlet” in Russia, or has it gone out of your head altogether? It has been in my thoughts a good deal since we first spoke about the matter. I want to bring it through, and I want you to be able to come up to Moscow under the very finest conditions.

I make two more visits to Moscow before the performance comes off. [...] Now during this first visit I want to be able to take up some work which represents you so well that people who do not know of you will understand what you will make of “Hamlet”. I have had similar requests made to me and I understand how important it is that if one would make people understand properly one must show them what they understand, not what one understands oneself. Now these people will only understand your “Hamlet” if I show them some scene or interior or exterior, and the only pictures I have of yours are portraits.

Can you not let me have a Balzac or two or an interior? I will have them beautifully mounted and framed and will handle them so that they shall feel I have a great respect for them.

You know, do you not, that the scene which I am using in “Hamlet” is to be this “scene” at which I have been working so long in Florence, this “scene” for the poetic drama. I have just secured a provisional patent for this thing and extraordinary things will come of it. I have been here in London for a month making a full-sized copy of the scene for my mother, who intends to use it about the same time as the Moscow people. In her case she will use it for “The Merchant of Venice”, which, as you know, is a totally different play to “Hamlet”. Besides this I have presented the rights of it to the Irish National Theatre, and W. B. Yeats is assured that it supplies the one thing needful for the right presentation of the poetic drama. He will use it in Dublin in August or September and then it will stay there to be used in each of the poetic plays which they produce. Yeats is of the opinion that it is applicable even to Molière.

I have been very excited about the thing for two years and my excitement becomes intenser as I see how well this thing is being received by the people whose judgment I value, and if you can put it on record through your art, it will be still more exciting.

I ought to go over to America with the model and demonstrate its

power to the directors of the Millionaires' Theatre, and would do so if they would invite me, but I am too poor at present to wander about inviting myself to these delightful seances.

By the bye, the other day I met de Meyer, and I am very curious to know how much he is your actual pupil or how much he has "derived" from you. I see at any rate that he has derived your square signature, which is flattering enough, and if these fellows would only stop at the signature and would be original it would not matter, would it? But tell me about it, will you? for I want to know where I am.

And if you have any printed record of your work, how it has developed, in short, full details of your monstrous career, I should like to have it.

Bye the bye there is talk of my doing a stupendous Masque of Triumph in Florence next Springs, 1911, and if it comes to anything (as is most likely), it shall not come to less than nothing. The whole of Europe shall be there to see it.

I wish you were living in Florence or at least had some quarters here.

When is there a chance of my seeing you next?

De Meyer was very funny about Matisse [sic]. He echoed the old cry of the timid, that Matisse must be doing all his work for a joke. I find myself singularly attracted by the thought of what he is doing, although I do not understand it, neither do my vulgar senses respond to it – as is right. I am a great believer in accepting a man's work for what he says it is worth, and for accepting his very latest manifestations if he stands by them, and I thoroughly detest the idiots who are frightened to death by a man's later and more courageous work, pointing to his earliest efforts crying out "Now that is fine, that is stupendous, that I can understand". For really it is unnecessary whether we understand or not, in fact I cannot see how we are any of us to understand that which one man alone has experienced.

Il fotografo del suo tempo

Anni dopo Craig annota a matita sul bordo di questa lettera: «It was not done. A great pity for Steichen was the photographer of his age». Non è una esagerazione, perché Steichen è stato davvero un gigante e lo è rimasto per oltre mezzo secolo, interpretando e in parte orientando i grandi cambiamenti della fotografia nei cinquanta anni che la hanno trasformata da strumento di registrazione tecnica

a mezzo di informazione e narrazione della realtà, passando per il campo dell'arte e mantenendo questo statuto al di là degli usi, delle tecniche, degli stili, e dei generi¹⁶. Ma soprattutto negli anni di questa lettera, Steichen è riuscito a imporsi non solo come artista della fotografia, una figura nuova nel panorama europeo, ma come interprete di grandi opere che, nella riproduzione letterale delle fotografie documentarie, mostrano solo il loro aspetto esteriore, perdendo l'anima che ne fa delle opere d'arte. Era stato il caso delle sculture di Rodin a cui Craig fa riferimento chiedendogli una copia del *Balzac*, la grande statua che in qualche modo lo aveva portato a Parigi e che aveva fotografato alla luce della luna, smaterializzandola fino a mostrarne lo spirito e moltiplicandola facendola viaggiare leggera, in forma di fotografia, in tutto il mondo. Quelle immagini scattate nell'autunno del 1908 avevano sigillato il rapporto d'amicizia, di collaborazione e di stima tra il fotografo ventinovenne, esperto di scatti a lunga esposizione e di immagini notturne, e Rodin, che aveva sessantotto anni e che attraverso le stampe aveva visto nel suo *Balzac* un «Cristo che cammina nel deserto»¹⁷. Per ringraziarlo lo scultore aveva regalato a Steichen il bronzo de *L'Homme qui marche* come augurio per il suo cammino nella vita e nell'arte¹⁸.

Craig vorrebbe delle fotografie come queste per mostrare le sue scene, delle immagini capaci di suggerire l'atmosfera dei luoghi da lui creati per *Hamlet*, realizzabili con la pochissima luce degli interni del teatro, che nelle lunghe pose avrebbe fatto apparire gli attori come fantasmi, o li avrebbe fatti sparire del tutto. Delle foto che mostrassero alla produzione la possibilità di preservare la bellez-

¹⁶ Dopo la fase detta simbolista, trascorsa nel cuore della Foto-secessione americana, Steichen è stato fotografo per l'esercito durante le due guerre (sperimentando nuove tecnologie come la fotografia aerea), ritrattista e fotografo di moda, fondatore e direttore del Dipartimento di Fotografia del MoMa, ideatore e curatore di grandi mostre come la famosa *The Family of Man* (1955).

¹⁷ Cfr. Edward Steichen, *A life in photography*, cit., pagine non numerate.

¹⁸ Si vedano gli studi di Hélène Pinet basati sulla documentazione fotografica del Musée Rodin. Ho pubblicato parte dei carteggi li conservati tra Steichen e Rodin nel mio *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018.

za anche nella documentazione, e gli permettessero di curare ogni aspetto della sua partecipazione alla messa in scena, fino alla scelta del testimone. Conoscendo le fotografie dell'*Hamlet* moscovita, con gli attori in costume ripresi da vicino, a occupare tutto lo spazio dei fotogrammi, espressivi e riconoscibili nei loro personaggi, comprendiamo il tentativo di Craig e il suo desiderio di lasciare una traccia visiva della realizzazione delle sue scene che fosse in armonia con le tante immagini della loro progettazione.

Steichen dunque non andrà a Mosca. E neanche negli altri teatri in cui le scene di Craig vengono usate, gli allestimenti londinesi per Ellen Terry a cui fa cenno nella lettera e gli spettacoli di Yeats nel suo teatro in Irlanda. In questo ultimo caso il testimone d'eccezione sarà, pochi anni dopo, un altro fotografo proveniente dall'ambiente di Steichen che ne condivide lo stile e l'idea della fotografia. Si tratta di Alvin Langdon Coburn, membro della Foto-secessione che riprenderà il danzatore giapponese Michio Ito nell'allestimento del *nō At the Hawk's Well* di Yeats, con le maschere e i costumi di Edmund Dulac ma l'impianto scenico basato sulla proposta di Craig che Yeats aveva utilizzato nel 1911 e che segnerà tutti i suoi allestimenti successivi, basati su una visione dello spazio puro, neutro, reso visibile dalla luce che ne mostra i volumi e lo rende un luogo scenico universale, «applicabile anche a Molière», figuriamoci alla scena simbolica di ispirazione giapponese in cui si svolge il *nō*.

Nella lettera Craig fa riferimento a un altro affiliato della Foto-secessione, che definisce un allievo di Steichen, il barone Adolf de Meyer, fotografo raffinato che solo due anni dopo avrebbe collaborato con Vaclav Nižinskij realizzando un libro fotografico sull'*Après midi d'un faune*, la scandalosa coreografia del 1912, anche lui creando un'opera d'arte che raffigura un'altra opera d'arte e sfumando il confine tra la realtà e la sua raffigurazione¹⁹.

Non è un caso che questo genere di fotografia si interessi e suscitò l'interesse dei danzatori, soprattutto di quelli in cerca di un

¹⁹ Rimando al mio *L'impronta del fauno. Una danza nascosta nelle fotografie di Adolf de Meyer*, «Teatro e Storia», n. 35, 2014, pp. 35-59.

movimento animato da una sorgente interiore che vogliono visibile quanto la forma manifesta, e che tra le principali fonti di ispirazione utilizzano proprio le immagini, quelle dell'antichità e dell'Oriente. Prima tra tutti, naturalmente, Isadora Duncan. Sono due pittorialisti, Arnold Genthe ed Edward Steichen, che contribuiscono con la fotografia alla costruzione della memoria visiva della Duncan. Le loro immagini figurano tra i disegni raccolti nel libretto postumo *The Art of the Dance*, che raccoglie gli scritti frammentari della danzatrice e ne costituisce il testamento teorico sotto un titolo che mostra la sua parentela a *The Art of the Theatre*, il primo esplosivo libro di Craig scritto nel pieno della loro relazione sentimentale e artistica²⁰. Tra i disegni di Rodin e di Antoine Bourdelle, per citare solo gli artisti più celebri, figurano in *The Art of the Dance* le fotografie che Steichen scatta nell'estate del 1920 tra le colonne del Partenone fissando la figura della Duncan come sacerdotessa di una cultura antica ed eterna depositata nei suoi movimenti, nel suo corpo, e nella sua traduzione in fotografia.

Nella primavera del 1920 Craig e Steichen si erano ritrovati a Parigi insieme alla Duncan. Steichen lo fotografa sul lungosenna, elegante, col suo grande cappello; Craig lo accompagna nello studio dello scultore Constantin Brâncuși, dove il fotografo, che era stato tra i suoi primi sostenitori e acquirenti, riprende alcune opere. Craig annota i momenti che trascorrono insieme e poi, in una pagina dei suoi quaderni datata 4 aprile, scrive:

Something suddenly arrested me. I stop. Dead still.

I could not say where – or what is the hum.

Around me are friends – a few men – and suddenly there appears an ancient truth – of such a revelation I cannot speak. [...]

And the earth shook and trembled and it seemed to begin to rain. All

²⁰ Isadora Duncan, *The Art of the Dance*, New York, Theatre Arts, 1928. Il volume di Craig era apparso in Germania (*Die Kunst des Theaters*, Berlin-Leipzig, Seeman, 1905) e subito dopo in Inghilterra (Edinburgh-London, Foulis, 1905). Sulla presenza dei due fotografi tra gli artisti scelti per il libro postumo della danzatrice si veda il mio *L'art de la photographie de danse: Isadora Duncan, Arnold Genthe, Edward Steichen*, «Focales», n. 3, 2019.

was in it. From the first hopes to the beating down of the soul – the rising up of a soul – and even our sorrow – [...] “it is beautiful”.

For my part I have never seen such expression come from any being²¹.

È il racconto di una danza che la domenica di Pasqua a Bellevue, dove anni prima aveva aperto una scuola poi chiusa per la guerra, come quella di Craig all’Arena Goldoni, la Duncan regala a questo gruppo di amici di cui fanno parte, oltre a Craig, il pianista Walter Rummel con suo fratello, e Steichen. Questo la aveva ritratta ma non la aveva mai ripresa nello stato di grazia della danza come farà pochi mesi dopo in Grecia, dove scatta delle fotografie che non è azzardato confrontare con i disegni di Craig, anche quelli di molti anni prima raffiguranti la danzatrice. Oltre a somigliarsi graficamente, sono tutte immagini che si situano, in relazione alle biografie artistiche degli autori e del soggetto, in una zona di confine. Duncan, che il fratello aveva fotografato per la prima volta tra le rovine della civiltà greca in posa da menade nel 1903, si era tramutata da giovane ninfa a grande figura tragica. La morte dei due figli nel 1913, di cui una avuta con Craig, aveva trasformato la danza da uno strumento di liberazione a uno di sopravvivenza emotiva, fisica, psichica. Nel 1920 è una donna matura, che i critici non smettono di definire appesantita, e che con coraggio danza le diverse stagioni della vita, mostrando ciò che in lei aveva visto Craig più di quindici anni prima: non un corpo che si muove ma il movimento che appare attraverso un corpo. Quando la aveva disegnata nella serie pubblicata nel libretto del 1906 *Isadora Duncan: Studies for Six Dance Movements*²², Craig non aveva ancora avuto accesso al patrimonio di incisioni fiorentine che dal 1907 prenderà a modello della sua produzione grafica, ma soprattutto non aveva ancora “visto” il movimento dello spazio determinare la forma delle figure. Aveva solo

²¹ BnF, ASP, EGC-MS-C-403. Il documento è indicato come MS Book n. 28 – 1920.

²² Apparso a Lipsia per Insel Verlag nel 1906, *Studies for Six Dance Movements* è riprodotto nel numero del 1943 di «Dance Index» dal titolo *Gordon Craig and the dance*, sulla cui copertina figura una fotografia di Craig scattata da Steichen a Parigi nel 1920 (della quale non è indicato l’autore).

intuito questa relazione forte tra un movimento volontario e uno involontario che Duncan sperimentava e che lui aveva tradotto in una variazione di dimensioni della figura, a volte grande quanto tutto il foglio, attiva e quasi realistica, a volte piccola, lontana, scolpita dallo spazio e dalla luce. Una figura simbolica capace di padroneggiare le forze da cui è mossa.

Per Steichen le foto del Partenone segnano un passaggio cruciale, essendo realizzate con uno stile, quello pittorialista, che già appartiene al suo passato, e al passato della fotografia. È il periodo in cui sta lasciando la sua residenza parigina per stabilirsi definitivamente in America, abbandonare la pittura e dedicarsi a una fotografia da reimparare, che dopo la guerra si era fatta *straight*, diretta, esatta. Queste fotografie, che come alcuni bozzetti di Craig non riproducono ma generano uno spazio vivo e vibrante visibile attraverso la geometria e la luce, stratificano i tempi della vita e i tempi della storia, catturano degli istanti che provengono da un passato remoto e li consegnano alla modernità. Delle fotografie che condividono col teatro di Craig lo sforzo di non imitare, o registrare, la realtà, ma di crearla, slacciandosi dalla sua dimensione effimera e dando vita a un mondo di idee e di bellezza che, una volta raffigurato, esiste per l'eternità.