

LAURA BLANDINO

IL SUBLIME NELL'ETÀ DELLE AVANGUARDIE

Ideale e tradizione artistica nella scena americana

Nel 1964 fu pubblicato il fondamentale saggio del professore americano Leo Marx intitolato *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. A distanza di cinquant'anni dalla sua prima edizione è assai interessante ritornare sull'attualità di questo testo, sottolineandone da un lato gli evidenti pregi ma, dall'altro, mettendone anche in luce le eventuali discontinuità. In questo libro Marx affrontò, infatti, il nodo fondamentale della cultura americana, cioè il rapporto tra paesaggio, come elemento centrale della creazione letteraria, e il processo di vertiginosa espansione industriale ed economica che gli Stati Uniti conobbero a partire dalla seconda metà dell'Ottocento.

La categoria estetica del sublime, fondamento del Romanticismo, costituisce un concetto chiave dell'identità culturale americana, che rispecchia la propria esperienza in un sublime dinamico – utilizzando la terminologia del filosofo Kant – ossia che pone continuamente l'uomo di fronte alla coscienza del proprio limite rispetto alla grandiosità, impetuosità e imprevedibilità della natura. Il dato naturale, dunque, rappresenta un elemento imprescindibile delle arti e della letteratura statunitensi che, sin dalle origini, vi si confrontano. Il saggio *The Machine in the Garden* analizza, quindi, la continuità tra tale concetto fondativo e la sua evoluzione nel corso del XIX secolo.

L'attenzione di Marx fu tutta rivolta alla letteratura, analizzando e confrontando le opere di scrittori quali Herman Melville e Nathaniel Hawthorne, Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau, Mark Twain, Frank Norris, Henry Adams, Henry James e Francis Scott Fitzgerald. La tesi del saggio mirava a sottolineare come l'ingresso dell'elemento industriale nel paesaggio naturale americano ne avesse, inevitabilmente, sconvolto la natura, creando una forte tensione e opposizione tra queste due polarità:

Within the lifetime of a single generation, a rustic and in large part wild landscape was transformed into the site of the world's most productive industrial machine. It would be difficult to imagine more profound contradictions of value or meaning than those made manifest by this circumstance.

Its influence upon our literature is suggested by the recurrent image of the machine's sudden entrance into the landscape (Marx 1964, 343).

Egli procedette poi a un'analisi dettagliata di come gli scrittori sopra citati avessero affrontato questo tema nelle loro opere: nei casi più riusciti, secondo Leo Marx, questi autori non proposero un ritorno a un ideale bucolico necessariamente e intrinsecamente migliore soltanto in quanto pre-industrializzato ma, anzi, si concentrarono piuttosto sulle contraddizioni che questo rapporto presentava: "serious literature took a hard look at the contradictions in American culture – and particularly the conflict between the old bucolic image of America and its new image as an industrial power" (*ibid.*, 226). Quella presentata da Marx è, dunque, una visione articolata e complessa; proprio a partire dal termine "bucolic" sarebbe possibile condurre un'interessante disamina, che tiene conto non solo delle posizioni di Marx ma del clima e delle influenze che concorrono a formare tale saggio.

Le matrici di *The machine in the garden*, infatti, sono da rintracciarsi ben prima di quegli anni Sessanta che vedono la sua pubblicazione ma, anzi, affondano le proprie radici in un dibattito culturale più ampio che raggiunse il suo apice tra gli anni Dieci e gli anni Venti del Novecento. Questo dibattito coinvolse diversi attori: intellettuali, artisti, scrittori, personalità molto diverse ma accomunate da uno spirito di ricerca delle origini della cultura americana. All'interno – ma forse sarebbe più corretto dire in parallelo – alla fase 'avanguardistica' dell'arte e della letteratura statunitense, completamente incentrata sulla dimensione urbana, si sviluppa uno spirito di forte resistenza a questa modernità aggressiva e che, a sua volta, mostra forti legami con alcune delle tendenze individuate nell'Ottocento da Leo Marx.

Non a caso, furono proprio quegli elementi della modernità metropolitana e industriale ad essere percepiti, da alcuni artisti e scrittori attivi nei primi decenni del XX secolo, come non esaustivi dell'esperienza nazionale e per di più anche molto arbitrari, in quanto ad attirare l'attenzione su queste particolarità sono soprattutto gli intellettuali europei che, in questi stessi anni, iniziano a visitare gli Stati Uniti. Per la prima volta, infatti, e soprattutto a seguito del primo conflitto mondiale, alcuni protagonisti della cultura europea, come Marcel Duchamp e Francis Picabia, si trasferirono oltreoceano, invertendo quella che per più di due secoli era stata la polarità tradizionale, ovvero sia la visita degli artisti americani del Vecchio continente.

Periodo chiave per comprendere queste profonde trasformazioni della cultura negli Stati Uniti sono, appunto, gli anni Dieci, durante i quali emerse chiaramente il senso di profonda insoddisfazione verso il solo ed esclusivo orizzonte urbano. Curiosamente, furono soprattutto gli artisti e gli intellettuali che facevano capo al circolo del fotografo Alfred Stieglitz (1864-1946) – che nel decennio precedente avevano contribuito alla fortuna iconografica della metropoli americana – a mostrare per primi una crescente insoddisfazione verso il tema urbano. Nel suo saggio, che indaga proprio le trasformazioni della poetica dei vari artisti che riconoscevano a Stieglitz un ruolo guida,

Celeste Connor sottolinea l'importanza di questo gruppo per la crescente attenzione rivolta alla provincia americana: "The visual artists of the Stieglitz circle, in their landscape images, also expressed deeply divided feelings about the modern American environment, most obviously in citing the disparity between city and country" (Connor 2001, 145).

L'atteggiamento verso la città degli artisti del gruppo di Alfred Stieglitz e dello stesso fotografo è sempre stato ambivalente; questa tendenza si radicalizza dopo la conclusione del primo conflitto mondiale. Per questi pittori il ritorno alla realtà rurale significa, secondo quanto sostiene Celeste Connor, un tentativo di ricondurre la produzione artistica al periodo pre-industriale: "Land, once intimately known and valued as home, was now, with alarming frequency, treated as devalued an impersonal object. To artists witnessing this exploitation, rural American land became an ideal metaphor for the contemporary American art product" (*ibid.*, 110). Secondo Leo Marx, invece, questa identificazione del periodo pre-industriale con un momento assolutamente idealizzato era eccessivamente semplificativa e, non solo, esaltava valori, per così dire, 'nazionalistici'. Qui si ritrova, ovviamente, uno degli elementi di differenza tra la riflessione critica degli anni Dieci e la più approfondita riflessione di Marx.

È però nel recupero della stessa categoria di sublime che è possibile individuare gli elementi di continuità tra l'opera di Leo Marx e i suoi predecessori: una concezione di natura come patrimonio di esperienze condivise, come senso del limite delle possibilità dell'agire umano, come confine invalicabile, quasi una presenza 'spirituale'; non a caso, "appartenenza" e "identità" divennero due termini chiave del dibattito culturale americano di quel periodo, in cui il circolo del fotografo si inserì pienamente. L'attenzione dei critici di inizio Novecento era tutta volta all'individuazione e alla definizione dei caratteri nazionali della cultura, che venivano rintracciati non più solo nell'esperienza urbana delle metropoli ma che, anzi, se ne allontanavano in misura crescente. Si trattò, come sottolinea del resto Celeste Connor, di un'operazione intellettuale di opposizione ai valori dominanti e, soprattutto, di un tentativo di combattere l'esperienza della spersonalizzazione, della moltitudine, insita nella cultura contemporanea: "To combat alienation and prevent the disintegration of identity, the Stieglitz circle invented a psychosocial community, located primarily in the collective imagination, the locus of human myth, ancient and modern, and of the mythmaking and art-making faculties themselves" (Connor 2001, 117)

Queste nuove convinzioni non mancarono di riflettersi anche sul ruolo di Alfred Stieglitz quale instancabile promotore dell'arte contemporanea, un ruolo che si era ritagliato a partire dal 1905. Nato da una famiglia di origini tedesche, già nel corso dell'Ottocento l'artista aveva avuto modo di praticare il mezzo fotografico. Visse per circa un decennio in Germania, dove gli Stieglitz erano tornati a risiedere dal 1881, viaggiando a lungo in Europa e conoscendo molti pittori, tra i quali Adolf von Menzel e Wilhelm Hasemann, che lo incoraggiarono a seguire la sua vocazione artistica. Nel 1896, ormai affermato fotografo, Stieglitz fondò *The Camera Club of New York* che,

grazie alle sue esperienze europee, vantava un'eccellente rete di contatti; nel 1902 fu tra i fondatori della Photo Secession, ispirata alla Secessione di Monaco, e nel 1907 il primo frutto di questa attività fu l'apertura di una galleria, la *Little Gallery of the Photo Secession*, più comunemente nota come 291, dal numero civico della Quinta strada di New York dove si trovava l'attività.

Si inaugurò in quell'anno un nuovo indirizzo dell'attività di Stieglitz, che lo vide impegnarsi da quel momento su un doppio fronte: da un lato, la diffusione dell'arte contemporanea europea, dall'altro, la ricerca di giovani talenti che, seppur in modo analogo ai colleghi europei, stessero elaborando un linguaggio autonomo e originale nelle arti. Un atteggiamento e un'attenzione per l'arte americana che andò radicalizzandosi negli anni Dieci, anche a seguito di un evento, come fu lo *Armory Show* del 1913, in cui l'arte nazionale non ricevette, secondo il fotografo, il meritato tributo. Nel 1917, dopo un decennio, l'esperienza di 291 si concluse; il fotografo aprì poi due nuove gallerie: *An Intimate Gallery* (1925-1929) e *An American Place* (1929-1946), che attestarono il suo ormai pressoché esclusivo interesse per l'arte americana, seguendo una tendenza che si potrebbe quasi definire 'isolazionistica', riflesso, secondo William Innes Homer, di vicende culturali e politiche più ampie: "Stieglitz hoped that *The Intimate Gallery* would perpetuate the spirit of 291, but the scope of the new establishment was clearly more limited. The aura of the experimental laboratory had faded, and he focuses almost entirely on selling the work of a selected group of American artists" (Homer 1977, 262)

Le posizioni del circolo di Stieglitz furono indubbiamente influenzate dal contemporaneo dibattito culturale: tra i primi a riconsiderare il concetto di "appartenenza" fu Van Wyck Brooks, critico americano nato nel 1886 a Plainfield, nel New Jersey, il quale derivò, a sua volta, questa teoria dal poeta Walt Whitman, imprescindibile punto di riferimento per gli artisti e gli intellettuali statunitensi, come ricorda Celeste Connor: "Van Wyck Brooks's writings reactivated Whitman's compelling notion of "rootedness", [...] Brooks believed that historically the key to fame was a specific geographic identity". Van Wyck Brooks appartenne a quella generazione di pensatori, detti anche *Young Intellectuals* – di cui fecero parte anche Randolph Bourne (1886-1918), Waldo Frank (1889-1975) e Paul Rosenfeld (1890-1946), questi ultimi molto legati ad Alfred Stieglitz; la riflessione di questo gruppo si concentrò negli anni Dieci sullo stato della cultura nazionale. Tra le opere più rilevanti di Brooks vi furono *The Wine of the Puritans* (1908), in cui affrontò le origini intellettuali del paese, e *America's Coming of Age* (1915), un saggio molto importante poiché rispecchia l'evoluzione delle posizioni dell'autore nel contesto più ampio del dibattito culturale americano.

Fu precisamente a partire dal confronto e, talvolta, nella netta opposizione a queste opere determinanti, che il saggio di Leo Marx prese forma. Tutti questi critici, infatti, si trovarono concordi nell'accordare all'elemento naturale uno statuto fondativo dell'esperienza, della letteratura e delle arti negli Stati Uniti. Una natura che, nei loro

scritti, assunse un carattere eroico, sublime, di resistenza all'alienazione introdotta dalla modernità e dall'industrializzazione, come sottolinea Casey Nelson-Blake nel suo saggio intitolato *Beloved Community. The cultural criticism of Randolph Bourne, Van Wyck Brooks, Waldo Frank and Lewis Mumford*: "American writers and artists were to resist the temptation to represent urban-industrial society in an acritical way" (Nelson-Blake 1990, 139). Secondo Blake, l'idea che informava già *The Wine of the Puritans* di Brooks era quella di una "invenzione di una tradizione" nazionale che rifiutasse i canoni europei, andando invece a ricercare un equilibrio tra l'espressione di caratteri, per così dire, "esclusivi" e indagandone il rapporto con la società contemporanea: "A culture of lived experience was the only possible source for genuine self-realization: the individual would reach full potential as a part of a collective enterprise of social transformation. Conscious experience would serve as the meeting ground for tradition and modernity." (*ibid.*, 121)

Questo elemento comune venne individuato, appunto, nel dato naturale. Come ricorda Celeste Connor, le opere di Van Wyck Brooks, e più in generale quelle del gruppo degli *Young Intellectuals*, affrontarono il problema dell'identità americana sotto diversi punti di vista, cercando di offrire un programma di riforma della cultura americana degli anni Dieci che tenesse conto dell'ampia e complessa articolazione dei tratti distintivi dell'esperienza nazionale: "These critics [...] addressed the concerns of all Americans, including the newest immigrants, who were attempting to make sense of a unique socio-cultural experience. They urged art makers to foster communitarian values by forging strong local connections- social, cultural and ecological" (Connor 2001, 31).

Una posizione, questa, non priva di contraddizioni, illustrata sia negli scritti degli *Young Intellectuals*, sia nel saggio di Leo Marx: infatti, in realtà, questi critici non scelsero un'immagine univoca per rappresentare l'esperienza nazionale ma, anzi, in un primo momento sembrò che la realtà metropolitana, iper – urbanizzata e industrializzata fosse l'unico elemento adatto a simboleggiare l'unicità del carattere americano; questo tema però entrò in crisi, per diverse ragioni, tra cui la netta percezione, da parte di artisti e scrittori, della non esaustività e della limitatezza di questa traccia per comprendere la totalità della cultura nazionale.

E fu proprio in questo momento, che coincide cronologicamente con gli anni Dieci, che si innestò questo recupero del dato naturale, un elemento per altro profondamente ottocentesco, che però non va inteso in un'ottica anti-moderna, anzi, rappresenta il complemento di una riflessione generale sulla modernità, come ben sottolinea Wanda Corn nel suo libro *The Great American Thing. Modern Art and National Identity, 1915-1935*: "This story of homecoming, of forging new alliances with one's new country regardless of his barbarism and philistinism, was told and retold by American of this generation, becoming a standard modernist narrative in the 1920s and 1930s" (Corn 1999, 12).

Waldo Frank – nato nel New Jersey da una famiglia abbiente e formatosi prima in Svizzera e poi all’università di Yale – contribuì alla “mitizzazione” della ricerca delle radici della cultura americana, in una misura maggiore rispetto a ogni altro protagonista del gruppo degli *Young Intellectuals*, insistendo proprio sulla necessità dell’individuazione di un modello nazionale per lo sviluppo di una tradizione autonoma dai modelli europei. Fu questa “invenzione di una tradizione”, la ricerca di uno “usable past” già suggerita da Van Wyck Brooks nel suo *America’s Coming of Age*, uno dei principali esempi che ispirò il primo saggio di Frank intitolato *Our America*, come ricorda Celeste Connor: “Frank sought to compose not an economic history but an American mythos – specifically a modern creation myth that would give Americans a new cultural identity. He and his colleagues were quite conscious that they were inventing an image” (Connor 2001, 35).

Le teorie degli *Young Intellectuals* condizionarono quindi un intero periodo, influenzando in maniera determinante la produzione letteraria e artistica; fu proprio in quei tardi anni Dieci, tradizionalmente identificati con la grande fortuna del tema urbano, che cominciarono a sorgere le prime, significative voci dissidenti, che tentarono di raccontare l’esperienza americana non solo in rapporto alla crescita delle grandi realtà metropolitane della costa orientale, ma anche in relazione agli sconfinati spazi dell’Ovest. È il caso, ad esempio, dello scrittore Sherwood Anderson (1876-1941) che nel suo *Winesburg, Ohio* (1919) compone, attraverso diversi racconti, il ritratto della realtà di una piccola, provinciale cittadina degli Stati Uniti, oppure di Willa Cather (1873-1947), scrittrice americana di origine norvegese che in romanzi come *O Pioneers!* (1913) e *My Antonia* (1918) ricostruisce l’epopea dell’espansione verso Occidente, avvenuta grazie all’opera di emigrati provenienti dalla Scandinavia, che scelsero di stabilirsi negli stati oltre il Mississippi.

Non bisogna pensare ad Anderson e alla Cather come due figure isolate nel panorama culturale, né alle loro storie come il frutto dell’opera di due autori nostalgici della stagione del naturalismo, da cui, indubbiamente, presero le mosse; al contrario, nelle loro opere si può ancora rintracciare un insieme di elementi stranianti, disturbanti e non risolti che non restituiscono certamente un immaginario idilliaco e mitizzato dell’Ovest americano. In particolare, Sherwood Anderson – assiduo frequentatore di Alfred Stieglitz – rappresentò impietosamente la vita di provincia, sottolineandone gli aspetti più rozzi e triviali. La matrice agraria e rurale del paese non fu ritratta da questi autori come un idillio privo di connessioni con la storia, irraggiungibile dalla corruzione e dalla grettezza umana ma fu analizzata, in maniera estremamente moderna, nei suoi aspetti meno luminosi e più nascosti. Queste contraddizioni giunsero a un’ulteriore maturazione nel corso degli anni Venti, dando vita ad un periodo estremamente articolato e interessante della storia culturale americana, come afferma Barbara Haskell: “Every age contains contradictions, but none more so than the twenties. [...] It was an era, on the one hand, of unparalleled social freedom and material prosperity and, on the other, of political conservatism and religious fundamentalism” (Haskell 1999, 131).

Protagonisti di questa stagione di cambiamento, che pone le radici rurali al centro della rappresentazione, furono dunque gli artisti del gruppo di Alfred Stieglitz, i cui lavori mostravano un profondo senso di alienazione nei confronti della realtà urbana. Le opere dello stesso fotografo americano sono tra i più chiari documenti di questo atteggiamento ambivalente, basti confrontare gli scatti di New York, tra cui le celebri serie realizzate alla fine degli anni Venti dalla finestra dell'Hotel Shelton, dove risiede con la seconda moglie, l'artista Georgia O'Keeffe, con quelle eseguite nel decennio precedente a Lake George, la residenza di campagna della famiglia, dove si recava per lunghi periodi di vacanza; secondo Celeste Connor, queste ultime fotografie sono serene rappresentazioni di un ambiente quasi idilliaco, mentre le istantanee di soggetto urbano rivelano un senso di distacco e lontananza: "Indeed Stieglitz's works, [...] by omitting people, say much about the place of humans. Especially in the later photographs, this absence reads as a sense of loss. Numerous images of empty husk of pristine architecture mourn the loss of a community of feeling, of shared values" (Connor 2001, 159).

Anche le opere di John Marin (1870-1953) attestano una traiettoria tematica molto simile a quella di Stieglitz, che da sempre aveva seguito e incoraggiato la sua carriera artistica: nel 1909 Marin tenne la sua prima personale presso la galleria 291 e nel 1913 partecipò allo *Armory Show*. Il pittore si formò dapprima alla *Pennsylvania Academy of Fine Arts*, culla dei più importanti maestri del Realismo americano, per poi approdare in Europa nel 1905, anno della fondamentale mostra dedicata all'opera di Paul Cézanne al *Salon d'Automne*. Lo stile di Marin fu indubbiamente influenzato da tale modello e, inoltre, dal Cubismo che gli ispirò una serie di celebri vedute sulla città di New York e, in particolare, del grattacielo Woolworth, completato nel 1913 e simbolo all'epoca della città verticale. In quegli stessi anni l'artista iniziò a dipingere paesaggi, marine e scorci naturalistici del Maine, stato in cui trascorreva le sue estati; per Marin quindi, come per molti altri pittori a lui contemporanei, la natura divenne una componente fondamentale della composizione artistica, utile a descrivere il carattere nazionale.

Furono soprattutto Georgia O'Keeffe e Marsden Hartley i due artisti più influenzati dalla riscoperta delle radici rurali dell'esperienza americana; nell'opera di entrambi i pittori questa rivalutazione assunse quasi i caratteri di un'indagine rispetto a un'arte primitiva, così come era già avvenuto per gli artisti dell'avanguardia europea con l'arte africana. Hartley viaggiò negli Stati Uniti già negli anni Dieci, in particolare nel New Mexico, dove risiedeva Mabel Dodge, celebre collezionista, insieme al quarto marito Tony Luhan, che guidò l'artista alla riscoperta delle culture originarie americane. La casa della Dodge divenne un punto di partenza per la scoperta del paesaggio circostante, ritratto in alcuni celebri quadri, come ricorda Wanda Corn: "Luhan's adobe home offered easy access to the local ethnic cultures. [...] Luhan was one of the several Anglo patrons, most of them women, who worked to keep these art and crafts traditions alive in the ethnic communities" (Corn 1999, 280).

Mabel Dodge fu una figura importantissima per lo sviluppo del modernismo negli Stati Uniti e la sua vicenda biografica rispecchiò molti dei caratteri fondamentali di tale movimento: la collezionista nacque nel 1879 a Buffalo e, inizialmente, sviluppò il suo interesse per l'arte e la cultura in Europa, dove visse per un lungo periodo con la famiglia. Nel 1912 fece ritorno a New York, dove aprì le porte del suo appartamento al 23 della Fifth Avenue, quasi al limitare di quel Greenwich Village che, all'epoca, era il centro delle attività intellettuali della città; il modello, ovvio e diretto, a cui si ispirò la Dodge fu quello di Gertrude Stein, che nel suo salotto al 27 di rue de Fleurus a Parigi offriva un luogo di incontro per artisti, intellettuali e scrittori europei e americani.

L'interesse principale della Dodge fu, probabilmente, il teatro di cui fu attiva promotrice e, talvolta, protagonista. Le estati della collezionista trascorrevano a Provincetown, località di villeggiatura di artisti e intellettuali sulla punta settentrionale dell'isola di Cape Cod, vicino Boston. Qui si riunì anche un gruppo di drammaturghi, i *Provincetown Players*, che ebbero un ruolo fondamentale nello sviluppo del modernismo americano. A questo gruppo, a partire dal 1916, si unì un giovanissimo e pressoché sconosciuto Eugene O'Neill, di cui la Dodge produsse la rappresentazione del primo testo teatrale, nel medesimo anno, *Bound East for Cardiff*.

Oltre a questo forte interesse per il teatro, la Dodge fu figura di primissimo piano in quanto, già dopo la conclusione del primo conflitto mondiale, fu tra le prime a riscoprire il fascino dell'America rurale: nel 1917 si trasferì appunto a Taos, nel New Mexico, imitata ben presto da artisti e intellettuali, tra cui Georgia O'Keeffe, la quale, prima di molti altri artisti del gruppo di Stieglitz, aveva cominciato a rappresentare elementi naturali nelle proprie opere. La pittrice infatti iniziò a lavorare con forme organiche e naturalistiche già nei primi anni Venti, mentre risiedeva ancora a New York, ma il marito la scoraggiò fortemente, ritenendo tali opere espressive di un gusto decorativo e non astratto; al contrario, secondo il critico Robert Crunden, questi dipinti rappresenterebbero il primo tentativo dell'artista di liberarsi da diversi stereotipi che gravavano sulla lettura del suo lavoro: "in fact she found flowers an appealing way to get out from all the gendered absurdities that Stieglitz, [...] and the rest were foisting upon her. Realism, of her own highly specialized variety, was the best response she could muster to males with their brains fixated on body parts" (Crunden 2000, 284).

Il viaggio nel New Mexico e il successivo trasferimento rappresentarono quindi, per Georgia O'Keeffe, un percorso di emancipazione dalla torreggiante figura di Alfred Stieglitz e dagli altri artisti di quel gruppo; un tentativo, sottolinea Celeste Connor, attraverso il quale la pittrice cercò di individuare ed esprimere finalmente una propria individualità: "Members of the circle rhetorically figured her as an icon of the rebirth of American cultural identity [...] The rhetorical and imagistic casting of O'Keeffe as New Woman and as New Mexico profoundly affected both her works and Stieglitz's portrayal of her" (Connor 2001, 189). La vicenda di Georgia O'Keeffe è quindi da considerarsi emblematica non solo individualmente, ma anche perché, più in generale, essa riflettè la maturazione, tra gli artisti del periodo, di un'attenzione verso la realtà

rurale e provinciale, secondo un atteggiamento che non si configurava come un ritiro in un paese idealizzato quanto, piuttosto, come il tentativo di fuga dall'alienazione generata da una modernità e da uno spirito tecnologico spinti all'eccesso. Del resto, come ricorda Robert Crunden, Georgia O'Keeffe fu la figura del circolo di Stieglitz che meglio esemplificò, anche nella sua vicenda biografica, l'attaccamento alle radici americane e l'esplorazione del territorio nazionale:

She was, first of all, well trained. [...] She had studied [...] at the Art Institute of Chicago during the 1905/6 academic year, and with William M. Chase and others almost as distinguished at the Art Student League in New York City during 1907. She later attended Columbia Teachers College. Concurrently, she formularized her views by teaching them to students in Texas, Virginia and South Carolina (Crunden 2000, 278).

I quadri realizzati dalla O'Keeffe dopo il suo primo soggiorno nel New Mexico rivelano dunque l'emergere di nuovi elementi nel linguaggio modernista americano, influenzati non tanto dall'esempio europeo quanto, piuttosto, dall'esperienza diretta e dall'impegno nella rappresentazione di elementi della cultura nazionale; questo atteggiamento, esemplificato chiaramente nella figura della pittrice, non risultava però estraneo ad altre sensibilità, anzi, riflette un mutamento generalizzato, ossia il desiderio di radicare dei valori espressivi che simboleggino una reale appartenenza culturale. Fu, questo, un tentativo di fuggire a quella *genteel tradition* – così come la definì il filosofo George Santayana (1863-1952) – che aveva caratterizzato l'arte e la letteratura dell'Ottocento negli Stati Uniti e che la generazione di artisti e intellettuali attivi tra gli anni Dieci e gli anni Venti del Novecento sottopose a severa critica: “Primitivism and its values were seen by a young, questioning generation, as a barrier against a return to pragmatism. They hoped that by adopting alternative cosmologies and lifestyles, American elite culture could escape selfish individualism and avarice” (Connor 2001, 185)

Il progetto di Alfred Stieglitz e di molti artisti e intellettuali del periodo non costituì, quindi, un tentativo di negare, acriticamente, il progresso storico; si trattò, piuttosto, di offrire una nuova interpretazione di modelli pre-esistenti, che dovevano tenere conto, come affermò successivamente Leo Marx, dell'introduzione di quella “machine in the garden” che di per sé non aveva turbato un quadro perfetto ma, piuttosto, aveva complicato, e indubbiamente esacerbato, alcuni aspetti: “the aspirations once represented by the symbol of an ideal landscape have not, and probably cannot, be embodied [...] our inherited symbols of order and beauty have been divested of meaning” (Marx 1964, 365). Lo spazio, la *wilderness*, una natura che conservava ancora molti dei suoi aspetti sublimi e terribili, diventarono dagli anni Dieci uno degli aspetti costituenti l'unicità della moderna esperienza americana, parte di un complesso mosaico che tentò di delineare attraverso un preciso percorso culturale e artistico il carattere dell'identità nazionale, libera da influenze europee.

BIBLIOGRAFIA

- CONNOR, C. 2001. *Democratic Visions. Art and Theory of the Stieglitz Circle, 1924-1934*. Los Angeles: University of California Press.
- CORN, W. 1999. *The Great American Thing. Modern Art and National Identity, 1915-1935*. Los Angeles: University of California Press.
- CRUNDEN, R. 2000. *Body and Soul. Art, Music and Letters in the Jazz Age, 1919-1926*. London: Basic Books.
- HASKELL, B. 1999. *The American Century, Art and Culture, 1900-1950*. New York: Norton & Company.
- HOMER, W.I. 1977. *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*. London: Secker & Warburg.
- MARX, L. 1964. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford University Press.
- NELSON-BLAKE, C. 1990. *Beloved Community. The Cultural Criticism of Randolph Bourne, Van Wyck Brooks, Waldo Frank and Lewis Mumford*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.