

Barbara Lanati

L'orizzonte di Taos: la luce e l'arte di vedere Prima del viaggio

Vi sono luoghi, disegnati nelle carte geografiche del mondo e del nostro immaginario da cui, dal momento in cui li abbiamo incontrati, non riusciremo a far prescindere le nostre esistenze: ciò che siamo e ciò che

1. Si vedano Martin Green, *New York 1913: The Armory Show and the Paterson Strike Pageant*, New York, Charles Scribner's Sons, 1988; Milton W. Brown, *The Story of the Armory Show*, New York, Abbeville Press, 1988; Thomas Bender, *New York Intellect*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987; AA.VV., 1915. *The Cultural Moment*, Adele Heller and Lois Rudnick, eds., New Brunswick, Rutgers University Press, 1991.

2. Tra gli altri rimando a Van Wyck Brooks, *The Confident Years, 1885-1915*, New York, Dutton, 1952, testo che, per quanto datato, cerca di evidenziare proprio quanto in quegli anni ci si andasse interrogando sulle premesse e i fondamenti della cultura del paese.

3. John Reed, *Selected Writings*, edited by John Stuart, New York, International Publishers, 1972 e Id., *The Ten Days That Shook the World, 1919*, tr. it. a cura di Romano Cerrone, Torino, Einaudi, 1971.4. Robert Karoly Sarlos, *Jim Cook and the Provincetown Players*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1982.5. M. Dodge Luhan, *Movers and Shakers*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1985.

6. Ivi, p. 267.

7. M. Dodge Luhan, *Edge of Taos Desert (1937)*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1988.8. Ivi, p. 11.

9. Ivi, p. 19.

10. Tutte le citazioni dalle lettere di Georgia O'Keeffe nel testo sono tratte da Laurie Lisle, *Georgia O'Keeffe*, 1986, tr. it. di Guido Carboni, Milano, Serra e Riva, 1990.11. *Jaime in Taos. The Selected Papers of Jaime de Angulo*, edited by Gui de Angulo, San Francisco, City Lights,

cerchiamo. Danno forma alle domande che, da quel punto della nostra vita, ci porremo e porremo all'altro. Si ridisegnano nel nostro sguardo all'infinito coniugandosi in silenzio alle parole scritte che ne hanno annunciato l'incontro. Esistono perché altri prima di noi li hanno abitati, ne hanno scritto e vi hanno scritto. Perché li hanno scelti per raccogliervi le proprie vite e consegnarle a noi insieme alle domande che vi si spalancavano all'interno. Affinché quelle vite e quelle domande diventassero nostre e noi le consegnassimo ad altri. La magia che portano con sé riguarda ora "interni" dalla nudità esemplare, ora "esterni" di spettacolare bellezza e silenzio.

La nudità dei primi è esemplare perché costituisce la cifra rovesciata dell'ansia e dell'apprensione, della solitudine con cui, giorno dopo giorno, chi li abitò si dispose all'ascolto delle voci e delle storie che ne affollavano le esistenze. Come non pensare alla stanza soggiorno a Rodmell nella casa dei Woolf, o alla camera di Emily Dickinson ad Amherst, o allo studio-camera da letto di Vanessa Bell a Charleston? E ancora alla stanza di Van Gogh a St.Remy e allo spazio in cui lavorava Monet nella sua grande casa a Giverny? Anche le strade e i giardini, le piazze a volte diventano interni dalla nudità esemplare: così le strade di Baltimora per E.A. Poe, quelle di Deauville e Parigi per Proust e Baudelaire, il Jardin du Luxembourg per Gertrude Stein e Matisse.

Così le strade del Village e del Lower Manhattan di New York, quando si ricordi che lungo quelle Avenues e in punti strategici, la mattina presto "lavoravano" Alfred Stieglitz e Paul Strand, Georgia O'Keeffe e Charles Demuth. Fotografavano e disegnavano nella freddezza della sua luce il corpo misterioso e irrigidito di una New York che si stava trasformando in opera d'arte. Il suo tracciato, così rigorosamente geometrico e funzionale, si lacerava in più punti, dalla fine del primo decennio del Novecento, per dare spazio a inquietanti e interessanti fratture, segnali di una trasformazione che toccava la sfera politica e teatrale, figurativa e letteraria, che intaccava l'ordine e l'apparente organicità di quel grande corpo polietnico che era ormai New York. Le idee di Emma Goldman e John Reed, le ipotesi sulla nuova poesia di William Carlos Williams, il tratto duro di Charles Sheeler e Charles Demuth, la nascita delle prime riviste multimediali e autogestite, dei *little theatres* e delle gallerie d'arte – la "291" inaugurata da Stieglitz fu la più prestigiosa – aprivano la strada al nuovo "american idiom", all' *Armory Show* e al *Paterson Strike Pageant*, entrambi del 1913.<sup>1</sup>

Mentre le strade della città diventavano “teatro” e offrivano spunto alla nuova iconografia, gli interni delle case, la 291 e l'appartamento bianco di Mabel Dodge Luhan, al 21 della Fifth Avenue, a due passi da Washington Square, città nella città, per artisti, intellettuali e bohémien, si spalancavano letteralmente sull'Europa, il Sudamerica e l'Africa. Chi frequentava la 291, casa Dodge, i pub del Village si educava a guardare “altrove” e a mettere in discussione e sotto processo ciò che l'America era e diceva.<sup>2</sup> Incontrare Marcel Duchamp o Isadora Duncan, visitare una mostra d'arte africana o naïf, collaborare a “Camera Work” o “The Masses”, leggere e discutere in gruppo Freud e Havelock Ellis furono accadimenti felici e insieme indicazioni preziose per accostare la storia della propria cultura e del proprio corpo, per spalancarli metaforicamente prima e letteralmente poi su quegli “esterni” di spettacolare bellezza e silenzio cui sopra accennavo.

Fu una stagione d'oro e troppo breve su cui troppo brevemente e sporadicamente la “critica” ufficiale si interrogò e si è interrogata, preferendo puntare lo sguardo sulle grandi figure che in quegli anni scelsero l'espatrio permanente o temporaneo, quali T.S. Eliot e Ezra Pound, Hemingway e Fitzgerald e “sprovincializzarono” – così almeno ne fu letta la scelta di coniugare la tradizione letteraria americana a quella del Vecchio Mondo – l'immagine dell'America e del suo sapere letterario e filosofico. Ma è quella la stagione cui guardare oggi perché ci consegna la testimonianza di vite altrettanto problematiche, di posizioni assunte in ambito letterario e figurativo, teorico e politico che ci restituiscono un'immagine assai meno “spettacolare” e autocompiaciuta di una generazione che seppe anche sottrarsi con coerenza alle tentazioni del successo, dei grandi mercati editoriali, delle scorciatoie verso la fama e i premi letterari. Di una generazione che seppe ad esempio dire “no” alla guerra e all'intervento statunitense in Europa e fu capace di chiudere, senza clamore e vittimismo, l'epoca d'oro del Village e di Provincetown, quella che li aveva visti fino al 1916 protagonisti e “attori” dell'unica vera stagione sperimentale che l'America abbia vissuto prima degli anni Sessanta. Di celebrare il lutto della fine propria e del gruppo senza chiudersi in nostalgici “où sont les neiges d'antan”. Nell'aprile del 1917 gli Stati Uniti entrarono in guerra e di lì a qualche mese la Galleria 291 chiuse, mentre John Reed partiva per la Russia dove si sarebbe fermato fino all'aprile del 1918.<sup>3</sup> I fondatori dei Provincetown Players si dispersero: ciò che restava del loro teatro sarebbe stato affidato ad altri, a New York.

### L'inizio del viaggio

Ci sono luoghi di spettacolare bellezza e silenzio che obbligano chi li incontra ad abbandonare dietro di sé il superfluo sia materiale che emotivo, a eliminare scorie e ricordi del proprio passato, a cancellare letture inutili e chiacchiere vuote. A ricominciare scoprendo di aver portato con sé solo lo stretto necessario. Sono in genere “esterni” su cui si spalanca il nostro sguardo senza che – e in questo consiste la loro magia – gli sia data

1985.

12. Waldo Frank, *In the American Jungle, 1925-36*, Freeport, NY, Books for Libraries Press, 1937.13. Barbara Rose, *American Art Since 1900. A Critical History*, New York, Praeger, 1967; Paul S. Winger, *Primitive Art*, New York, New American Library, 1962; M.G. Messina, *Le muse d'oltremare: esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 1994.

14. Cit. in M. Dodge Luhan, *Lorenzo in Taos*, trad. it. di M.S. Ferrari, Milano, Longanesi, 1948, p. 62.

15. Aldous Huxley, *The Letters of D.H. Lawrence, 1932*, New York, The Viking Press, 1932, pp. 556, 558.

16. Ivi, pp. 559-60.

17. A. Huxley, *The Art of Seeing* (1942), trad. it. *L'arte di vedere*, a cura di G. Gnoli, Milano, Adelphi, 1989.18. L. Leslie, *Georgia O'Keeffe*, cit., pp. 187 e segg.19. Si veda la nota 14.

20. A. Huxley, *L'arte di vedere*, cit., p. 44.

21. D.H. Lawrence, *Making Pictures* (April 1929), “Creative Art” (July 1929); Id., *Introduction to His Painting* (1929) in *The Paintings of D.H. Lawrence*, Mandrake Press, 1929; tutti raccolti in D.H. Lawrence, *Selected Essays*, Harmondsworth, Penguin, 1969, pp. 300 e segg.22. Ivi, p. 334.

23. L. Leslie, *Georgia O'Keeffe*, cit., p. 219.24. Ivi, p. 290.

25. D.H. Lawrence, *Mexico and New Mexico* (1928) “Survey Graphic” (May 1931), raccolto in D.H. Lawrence, *Selected Essays*, cit., p. 183. Rimando inoltre ai seguenti testi: D.H. Lawrence, *Mornings in Mexico*, (1927) e *Etruscan Places* (1937), Harmondsworth, Penguin, 1950; Id., *La donna che fuggì a ca-*

---

vallo, Trad. it. di G. Conte, a cura di S. Zecchi, Milano, Feltrinelli, 1981; Id., Il serpente piumato, trad. it. di Elio Vittorini, Milano, Mondadori, 1935; C.G. Jung, Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna (1930), tr. it. di A. Vita e G. Bollea, a cura di G. Jervis, Torino, Einaudi, 1964; Aldous Huxley, La scimmia e l'essenza, (1948), trad. it. di A.C. Dauphiné, Milano, Mondadori, 1980; Leo Stein, Journey into the Self, edited by E. Fuller, New York, Crown Publishers, 1950.

la possibilità di selezionare punti di riferimento: oggetti, figure, elementi accaduti in natura o manufatti dall'uomo. Nulla in quegli esterni può essere "sottratto", tutto si aggiunge, man mano che lo sguardo lo incontra e si fonde a un unico disegno: quello dello specifico luogo e paesaggio che ci sta di fronte. Di quei luoghi, incontrandoli, conosciamo la magia senza, come è giusto, saper dire dove la magia abbia origine: in quali desideri, letture, accadimenti che hanno segnato la nostra vita prima di quel preciso momento vadano, di quella magia, riconosciuti i sintomi, le premesse. È allora che quegli "esterni" diventano, senza possibilità di cancellazione, i luoghi in cui davvero abitiamo. Vanno oltre il ricordo, perché non hanno a che fare con la nostra capacità di ricordare, ma sono in noi perché da quel momento è impossibile prescindere. "Sono" noi. Ognuno, è ovvio, ha dentro gli "esterni" che gli è accaduto di incontrare. È segnato dai percorsi della propria vita, dalle tracce che sul nostro cammino hanno lasciato altri. Nessuno "sa" perché quei luoghi, invece che altri, lo abitino. Può sospettarlo e i sospetti avranno sempre a che fare con la sua storia privata. Certo può individuare la presenza di uno o più elementi che accomunino la sua personale immaginaria geografia. Così quando a me vengono in mente il Sussex e la Provenza, Provincetown e il New Mexico non potrò non riconoscere come, per me almeno, quei luoghi rimandino l'uno all'altro e un dato preciso li accomuni nel mio sguardo: la luce.

È a Provincetown, distesa lungo la punta estrema di Cape Cod che gli esponenti dell'Avanguardia newyorkese si incontrano nell'estate del 1915. E poi nel '16. Dalla fine dell'Ottocento il villaggio di pescatori portoghesi si è trasformato in colonia di artisti. La luce di Cape Cod rieduca lo sguardo, lo costringe al riposo. Ha la stessa trasparenza morbida della luce che attirò in Provenza Cézanne e Van Gogh, e qualche decennio più tardi Duncan Grant e Vanessa Bell con altri esponenti del gruppo di Bloomsbury, e per l'ultimo tratto della sua vita D.H. Lawrence. A Provincetown le case si affiancano ordinate lungo la Main Street, volte all'Oceano che nell'insenatura di Cape Cod batte la spiaggia con clemenza, ritirandosi per molte ore del giorno quando la bassa marea sembra dilatare la spiaggia bianca. Alle spalle delle case, chilometri di dune che il vento modella a ogni ora del giorno, modificando le linee della superficie bianco-rosa dei cumuli di sabbia. Il cielo azzurro terso che sembra toccare la linea della spiaggia e sfiorare basso il disegno delle dune, è solcato da nuvole sottili. È da Provincetown e dalla sua luce, dalle spiagge in cui per ore John Reed e Susan Glaspell, Mabel Dodge Luhan e Jim Cook, Louise Bryant e Eugene O'Neill<sup>4</sup> discussero dello "stato delle cose", dal luogo magico in cui il "gruppo" prese corpo, simbolica punta estrema della East Coast, che muoveranno la mia riflessione e il mio sguardo alla volta del New Mexico, perché la luce è la stessa e il viaggio alla volta di Taos il logico proseguimento di un viaggio che avrebbe fatto di New York e del Village per alcuni di coloro che l'abitarono nella sua stagione d'oro, e per altri scrittori e artisti che alla lezione di quel gruppo seppero prestare ascolto, l'altrove perduto cui guardare senza ombra di rimpianto.

## Taos, New Mexico

Saranno scrittori, collezionisti, pittori, figure di intellettuali a guidarci alla volta della luce di Taos, al blu cobalto di quel cielo che scende, come a Provincetown, a sfiorare la linea dell'orizzonte, del deserto e dei pueblos, a illuminare di luminescenze rosa e astratte le rocce lungo le strade. Brevemente dunque elencherò in ordine di "arrivo" i nomi delle nostre "guide": Mabel Dodge Luhan che aprì la strada di Taos, dal 1917. Affascinante ereditiera e poi pluridivorziata, da Buffalo (N.Y.) dove era nata si era trasferita a Firenze nel 1905. Là, a Villa Curonia, aveva coltivato per otto anni uno spettacolare salotto letterario: tra gli ospiti Gordon Craig, Isadora Duncan e Gertrude Stein che l'avrebbe immortalata nel famoso *Portrait of Mabel Dodge at Villa Curonia*. Nel 1913 era tornata in America dove, stabilitasi nel Village, era divenuta il simbolo della "donna nuova" politicamente e sessualmente libera – era stata infatti, in una complicata relazione, l'amante di John Reed – e aveva scritto, sotto pseudonimo, per la rivista radicale "The Masses". Infine, nel 1917, dopo aver sposato lo scultore Maurice Sterne e, poche settimane dopo il matrimonio, averlo pregato di lasciare New York e raggiungere la colonia di artisti a Santa Fe, era a sua volta approdata in New Mexico. Là aveva scelto Taos come residenza e sposato nel giro di poco tempo l'indiano Tony Luhan. Per quanto straordinariamente autocompiaciuta, la sua autobiografia (i quattro volumi delle *Intimate Memories*) su cui non intendo soffermarmi, costituisce un'interessante testimonianza delle fasi di costituzione, dissoluzione e dispersione del gruppo di "espatriati-in-patria" al Village e a Provincetown di cui Mabel fu una figura cardine, al punto che le sequenze finali di *Movers and Shakers*<sup>5</sup> risultano paradigmatiche di analoghi, rocamboleschi viaggi, da est a ovest, fatti da altri che avrebbero lasciato nella produzione artistica dell'epoca e nella storia della cultura non solo americana tracce ben più significative. Dodge Luhan racconta dei suoi ultimi giorni a New York, del vuoto che abita la sua vita, della malattia e della decisione di abbandonare per qualche tempo la East Coast incuriosita da ciò che del New Mexico le scrive Sterne. Il viaggio che la allontana dal bianco accecante del suo appartamento a New York, in cui tempo addietro, con il gruppo – lo ricorda in un lungo dettagliato capitolo – si era "iniziata" al peyote,<sup>6</sup> alla volta del buio che l'accoglie in una Santa Fe in piena notte, povera e misteriosa, si rivelerà premonitore di una vera e propria irreversibile iniziazione alla cultura del lontano Southwest. Di un voyage che l'avrebbe portata non au bout de la nuit ma, come il suo *Edge of Taos Desert*<sup>7</sup> testimonia, alla luce di un luogo in cui, per lei come per chi la seguì, tutto sarebbe potuto ricominciare: alla stessa luce intravista a Provincetown e perduta quando la "storia" aveva disperso il gruppo di cui faceva parte. Senza saperlo Dodge aveva continuato a cercare quella luce, che a Taos ritrova. La luce che illumina un paesaggio descritto come "all'alba del mondo", in cui "azzurro, rosa carne e verde" tracciano i confini dello spazio<sup>8</sup> per portarlo alla superficie dello sguardo nella sua materialità, per farne l'habitat primordiale in cui gli indiani vestiti di "medieval looking blouses"<sup>9</sup> offrono, per para-

dosso, la possibilità di dimenticare il Novecento, le sue potenzialità e contraddizioni, e con il Novecento, la guerra che lo segna. Quelle camicie e la ritualità barbara e al contempo comunitaria che accompagna la cultura di chi le indossa, offrono anche la possibilità di tornare alle potenzialità di una cultura prerinascimentale. E di ricominciare a riflettere, secondo una diversa prospettiva, intorno alle sanguinose tappe che avevano portato la storia della cultura occidentale dal Rinascimento a ciò che ora/allora era. All'incontro con il primitivismo mistico che, più che di quella cultura, era la cifra dello sguardo di chi, ben lontano dalla condiscendenza del colonizzatore, l'accostava, Mabel Dodge Luhan aprì dunque la strada.

In ordine cronologico si aggregarono a lei Leo Stein, per sei mesi nel 1917; D.H. Lawrence (con Frieda nel 1922 fino al marzo del '23 e poi di nuovo con Frieda e Lady Dorothy Brett, transfuga dal gruppo di Bloomsbury, dal gennaio 1924 fino al settembre del '25); Jaime de Angulo, studioso di linguistica comparata e antropologo, nel '23 e brevemente nel '24 con C.G. Jung, Willa Cather nel '25. Poi dal 1929, quasi desse il cambio a D.H. Lawrence, alla cui ingombrante presenza sostituiva l'altrettanto problematica ed eccentrica sua, la pittrice Georgia O'Keeffe, al cui seguito si mossero: Beth Strand, moglie del fotografo Paul Strand, John Marin e Marsden Hartley, Arthur Dove e Jean Toomer<sup>10</sup>, figure che avevano gravitato – tra le altre – negli anni Dieci e Venti intorno a Stieglitz e alla 291. Stieglitz aveva sposato Georgia e accettato che anno dopo anno, pur non abbandonandolo mai, lo abbandonasse ogni primavera, per tornare al “suo” deserto, a Taos.

Anche Stieglitz, apostolo della fotografia nuda, spoglia e laconica e della foto come arte, ci ha guidati verso il New Mexico, perché seppe allora accogliere e promuovere tutto quello che, sul piano estetico e della sua riflessione, Georgia di volta in volta sottraeva al deserto. Stieglitz, guida *in absentia* dunque, anche se, provocato sui ripetuti viaggi di Georgia, ebbe a dichiarare: “Perché mai dovrei andare a Taos? Ho tutto il mondo intorno a me sulla collina” e ancora, con lo humour dei geni e la stessa durezza ironica auto-punitiva che tenne Duchamp legato a New York: “Se mi venisse voglia di suicidarmi in modo beneducato andrei da Georgia, nell'aria chiara dell'altitudine del New Mexico”.

E quanti altri nomi ancora, decidessi di continuare, affollerebbero il deserto che gli artisti che lo abitarono volevano spoglio, vergine così come si è conservata là, ancora oggi, la zona che va da Santa Fe, procedendo verso nordovest alla volta di Española e Santa Clara ai Puye Cliff Dwellings e poi ancora, nella stessa direzione, altre trenta miglia ad Abiquiu. E ancora, da Abiquiu, raggiungibili in poche ore, Taos e i suoi pueblos e San Ildefonso e San Juan e, lontano, Bandelier Monument. A sud invece, mitica nel nome e nella storia, la Pista dei Turchesi, *The Turquoise Trail*.

La memoria del Deserto

Punteggiato sulla carta da nomi spagnoli e indiani, quel paesaggio, deserto, è ridisegnato nel nostro sguardo, così che si ricordi la sua “esclusiva”, desertica condizione, dai nomi delle case che scrittori e pittori hanno abitato – Ghost Ranch e Las Palomas, Pink House e Ranch H. & M., Kiowa Ranch e Rancho de Los Brujos – indicazioni non toponomastiche, ma altamente simboliche, quasi ogni casa racchiudesse brandelli di paesaggio, di cielo, di terra, di storie, ritagliati nel riquadro della finestra dalla linea severa dell’orizzonte. Quei nomi persistono sulla carta e nella memoria di chi là abita, a confermare l’intangibilità di quella terra, di quelle terre magiche perché vuote, vuote perché magiche. Scenari non di iniziazione né di “incontro”, luoghi piuttosto di “implosione”, in cui si è vissuto e si vive sottraendosi a qualsiasi forma di progettazione che non riguardi il rapporto con la *imagerie* forte e insieme struggente che il panorama offre.

Perfettamente silenzioso, quasi obbedendo all’etica dei popoli indiani che in piccole tribù lo hanno abitato, il paesaggio sembra essersi conformato al principio di contraddizione che regola i rapporti tra indiani e bianchi. Secondo Jaime de Angulo, l’indiano obbedisce, nel comportamento e nelle scelte di comunicazione, a una logica binaria che l’uomo post-rinascimentale – convinto della reciproca esclusione tra razionale e irrazionale – non è più in grado di concepire.<sup>11</sup> Orizzonte desertico e deserto, quel paesaggio offre infatti la possibilità di un simbolico “approdo”, ma, nel momento in cui chi vi approda lo adotta, gli si offre “deserto”, luogo della deriva per eccellenza. È habitat di popoli che la storia ha respinto, spazzato via, ma che, come scriveva Waldo Frank,<sup>12</sup> sarebbero riemersi in gruppi sparuti, riaffiorando dalla terra alla superficie secca del deserto, per riraccontare e ri-imporre la propria storia e il senso della perdita cultura. Forti e silenziosamente vendicativi, anche se, e quando, assenti. Nonostante l’assenza.

Emblematico e seminale in questo senso il saggio conferenza di Jung del 1927, “Anima e Terra”. Jung, che aveva lavorato con Jaime de Angulo e il gruppo di Berkeley, e visitato Taos alla fine del ’24 (dove il colloquio con un indiano gli aveva dato la sensazione di essersi incontrato “con un sacerdote egiziano del XV secolo avanti Cristo”), sottolinea nel suo saggio come i conquistatori (*wasp*) sarebbero stati assimilati dalla terra straniera che ne avrebbe a sua volta conquistato l’anima, segnandola della propria “primitività inconscia”. Là, in quel preciso lasso di tempo fuori del tempo, tra la morte di una cultura (come non ricordare su questo tema *The Professor’s House* del 1925, di Willa Cather?) – di cui il deserto è testimone – e la sua potenziale, teorica rimaterializzazione, si colloca il deserto. Passivo e insieme potenzialmente minaccioso. Rozzo nella sua planimetria e disposizione, e insieme raffinato come una scultura astratta. Freddo e al contempo allusivo come un quadro cubista. Spoglio di figure umane, come lo sono i lavori più interessanti di Sheeler e Demuth, il cui vuoto metafisico preannuncia quello dei desolati paesaggi urbani di Edward Hopper.<sup>13</sup> Tuttavia, là, a Taos, non sono solo la cultura indiana, o le sue tradizioni, ad affascinare Georgia O’Keeffe e Willa Cather, quanto l’indissolubile legame tra quella cultura e la terra riarsa

del deserto: il terriccio con cui, inumidito e misto a paglia sono costruite le case di *adobe*, le chiese, i ranch; la materia in cui e con cui sono scavati le *kivas*, luoghi sacri della religione indiana, gelidi ombelichi al centro dei pueblos la cui visitazione è permessa al bianco solo quando i pueblos sono stati ufficialmente abbandonati. Per questo allora, appena arrivato in New Mexico, D.H. Lawrence, vittima confusa di un doppio trauma – dall'Europa all'America e in America dalla costa verde al sudovest riarso, dal Vecchio al Nuovo Mondo, dal Nuovo Mondo a quello ancestrale indiano – scrive nel '22: "Qui vuol dire Nuovo Messico, il sud-ovest, un deserto selvaggio, sterposo irsuto, artistico e indiano. Sembra un'opera comica, rappresentata con impegno solenne. C'è una mescolanza di deserto, di civiltà occidentale, di automobili, d'arte, saggezza e selvaggieria, così incongrua che diventa farsa. La parte selvaggia insiste nell'essere drammatica, eccessiva, crudele, l'arte insiste nell'essere americana-autentica (...) gli intellettuali nelle loro estasi; i messicani insistono nell'essere messicani e spremono dalla vita l'estrema goccia di una gioia macabra, e con un sorriso misterioso, gli indiani si avvolgono in lenzuoli di cotone bianco, e sembrano il fantasma del padre di Amleto".<sup>14</sup> D.H. Lawrence non amerà agli inizi Taos. Gli parrà lontano dal mondo, isolato, "restio" a concedersi, "come una donna". Nel settembre del '22 annota: "È un posto strano, curioso" e lo stesso mese in una lettera a A.L. Jenkins: "A 75 miglia da Santa Fe, attraverso il deserto", e ancora, lo stesso mese a E.M. Forster: "È piccolissimo Taos, a 30 miglia dalla più vicina stazione ferroviaria, nel deserto a 6000 piedi di altezza. Mi sento un estraneo, ma mi sono ormai abituato a quella sensazione, meglio così, d'altra parte, piuttosto che sentirsi 'in famiglia' che è, dopo tutto, il posto in cui uno si sente disperatamente solo".<sup>15</sup> Lo stesso mese, il giorno seguente, scrive a Harriet Monroe: "Il deserto è giallognolo e la montagna di Taos morbida e insieme restia". E a W. Siebenhaar, il 25 settembre: "Abbiamo fatto cento miglia di deserto, da Lamy, via Santa Fe. È uno strano curioso paese. Questo alto plateau deserto, coperto di salvia pallida dai fiori gialli sbiaditi, spaccato da canons profondi in cui scorrono i fiumi, tagliato dalle Rocky mountains" e aggiunge, spostando Taos alla sua altitudine reale: "Taos si trova a 7000 piedi sul mare: la casa è sul bordo del deserto, a un miglio dalla plaza e a tre miglia dal pueblo".<sup>16</sup> Lontano il più possibile da ciò che gli è "familiare" ("L'Inghilterra mi uccide" dirà poi al ritorno in Europa), D.H. Lawrence cerca nel deserto di Taos, che non è sicuro di amare, quella pienezza dello sguardo e dell'emozione, quella loro perdita sintonicità di cui avrebbe parlato poi Aldous Huxley in *The Art of Seeing*,<sup>17</sup> tanto da scrivere, l'anno seguente: "Sono stupendamente felice. Il deserto racchiude qualcosa che non si è infranto, che non si potrà spezzare", e in un'altra lettera: "L'Inghilterra è lontana e irreale come un libro letto tanto tempo fa". E ancora: "Mi piace sentire questi spazi grandi, intatti. C'è qualcosa di selvaggio, qualcosa che nulla potrà frantumare nello spirito del posto qui". L'incontro con la sacralità "piena", con l'interezza di una cultura che custodisce ed è custodita dal deserto, il cui "silenzio" non è né udibile, né interpretabile dall'uomo occidentale se non attraverso una resa completa, costituisce

un punto fermo e al contempo un momento di svolta cruciale nella filosofia di D.H. Lawrence e nella storia del suo romanzo. Così quel luogo, irraggiungibile e immortale come la cultura dei suoi abitanti autoctoni, gli si offre, nella sua radicale alterità, perché Lawrence ne faccia materia del suo lavoro. A Taos vengono concepiti infatti *The Plumed Serpent* (1926) e *The Woman Who Rode Away* (1928), entrambi modellati sulla figura di Mabel Dodge e sul suo rapporto con Tony Luhan.

Del suo primo incontro con il deserto, nel '29, Georgia O'Keeffe ricorda invece: "Volevo dipingere il deserto da sempre, ma non sapevo come farlo...Così mi portai a casa delle ossa che la luce aveva scolorito, erano simboli del deserto. Io li trovo bellissimi. Sono curiosamente più vive degli animali vivi che vedo qui intorno (...) Le ossa sembrano aprire una comunicazione diretta con qualcosa che sta al cuore, alla radice del deserto stesso, anche se il deserto è di per sé irraggiungibile, intoccabile e, nonostante la sua grande bellezza, a suo modo spietato".<sup>18</sup> E quando nel '37, dovette trasferirsi dal Ghost Ranch, dove in genere risiedeva, al Rancho de Los Brujos, vista la casa dalle grandi finestre che si spalancavano su dirupi, dichiarò: "Appena la notai, seppi che dovevo avere quella casa, non ho mai capito la gente che vuole veramente qualcosa, ma non si decide ad afferrarla. Io, quella casa la afferrai al volo". Di lì Georgia vedeva la Mesa del Pedernal che gli indiani consideravano sacra perché era nata, in quel punto del deserto, così credevano, la mitica "Donna che Cambia". "È la mia montagna personale" dichiarò O'Keeffe che, ormai famosa, non avrebbe abbandonato il New Mexico, se non per viaggi che glielo avrebbero reso ancora più vicino, riarso, severo, solitario come fu lei: "Una perfetta montagna azzurra - mi appartiene". Una montagna severa, inaccessibile, un deserto a duemila metri di altezza, "come un gigantesco castello di sabbia che culminava in guglie a torrette appuntite. Alla base c'erano rocce rossastre, vecchie di duemila anni, un territorio in cui avevano abitato i dinosauri, e sopra, uno strato di roccia dorata dalla grana sottile, nata da dune di sabbia pietrificate. La parte più alta, di gesso e calcare indurito e pieno di fossili era stata un tempo il fondo di un mare interno".

### I colori del deserto

Territorio barbaro, è territorio, per Lawrence, adatto a barbari riti sacrificali: "Lei vide nel bagliore del fuoco i corpi splendenti e i sacerdoti quasi nudi e strani simboli sulle pareti della stanza. Non c'era né porta, né finestra, erano discesi attraverso una scala, dal tetto", annota Lawrence che ormai conosce da vicino la simbologia e la mitologia indiana, che ha a lungo ascoltato Tony Luhan, assistito a danze notturne e processioni dei Penitentes che si flagellavano fino a chiazze del loro sangue le pareti bianche di calce dei luoghi in cui si concludevano i loro riti cerimoniali. Sono le sequenze prelusive al rito sacrificale della donna bianca nelle viscere della terra in *The Woman Who Rode Away*, storia di una coatta iniziazione a un rito di morte dai colori forti che tuttavia,



nell'eccesso della resa, traducono con fedeltà l'ambivalenza dei sentimenti di Lawrence nei confronti del New Mexico, dei suoi abitanti e, non ultima, di Mabel Dodge Luhan, la cui figura è riconoscibile nella protagonista del romanzo. Colori forti, intermittenti come gli sbalzi d'umore di Lawrence a Taos, quando fuggiva da Frieda, per confidarsi con Mabel e poi chiedere aiuto a Dorothy Brett, tutt'e tre affascinate da ciò che Lawrence aveva scritto e rappresentava. Colori poco sfumati anche quelli di *The Plumed Serpent*, che Lawrence riuscì a finire solo in Messico, lontano dal luogo in cui era stato concepito. Tinte decise che si addicevano ai progetti di Lawrence, di fondazione di un romanzo "forte", che sapesse prendere le dovute distanze dai modelli narrativi di raffinata indagine formale e psicologica così come li avevano pensati il gruppo di Bloomsbury e la Hogarth Press. Del deserto lo scrittore inglese sceglie le tinte umorali, il buio della notte, il senso di spaesamento che esso comunica. Una grande gabbia da cui è possibile uscire solo sprofondandovi.

Con maggiore eleganza (o per via della diversità del progetto?) Georgia O'Keeffe sceglie, nel deserto, un punto di osservazione preciso: è in genere la sua casa e la terrazza sul tetto su cui – secondo un movimento "rovesciato" rispetto a quello cui Lawrence costringe la protagonista del suo romanzo – "sale" la sera. Non vuole perdere la "luce" del mattino, i suoi colori di pietra, ocra fredda, grigio latte: gli stessi che usa sulle tele al cui centro campeggiano nudi teschi di animali che il caldo del deserto e il sole hanno fossilizzato. Correlativo oggettivo rovesciato della "terra desolata" di cui aveva scelto di testimoniare T.S. Eliot, inaridita e abitata da ombre silenziose, il deserto di Taos rappresenta per Georgia O'Keeffe e per la sua pittura lo spazio in cui è impossibile praticare il culto della differenza, ricercare e incontrare l'esotico e il suo fascino. Pur accogliendo infatti, il deserto non trattiene nulla, non possiede nulla che gli possa essere sottratto all'infuori del silenzio che lo abita, della sua immagine piatta e circolare, su cui lo sguardo, come in un cortometraggio di Walter De Maria o in certe sequenze in Wenders, gira per 360 gradi.

Vuoto, il deserto è anche lo spazio in cui tuttavia è possibile rieducare lo sguardo – ad esempio fissando il sole, a tratti, secondo l'insegnamento che W.H. Bates raccolse in *Perfect Sight Without Glasses* (1920). Esercitando lo sguardo a rilassarsi sempre sulla stessa immagine che la luce trasforma e modella impercettibilmente, come il pittore fa con la superficie della tela. Fissandola fino a inglobarla nella sua unicità.

O'Keeffe trovò nel paesaggio astratto di Taos e Abiquiu la "palestra" ideale di educazione della sua pittura alla essenzialità e insieme pienezza dei contorni e dei colori che la contraddistinsero, lo spazio ideale in cui rieducare lo sguardo alla concentrazione su di sé, all'autoriflessione, all'abbandono alla forma spoglia e pulita, raffinatamente povera di cui Stieglitz le aveva insegnato la preziosità e che la pittrice newyorkese imparò a riconoscere negli *adobe* bianchi e ocra, tozzi e squadrati, dalle linee smussate perché era stata la mano dell'uomo a impastare i materiali di cui erano fatti, nelle distese rosso-rosa delle vallate lontane (vallate o *trompe l'oeil* naturali?), nelle poche chiese che segnano la superficie del deserto: le uniche forme che, al di là del vuoto letterale e della luce che

lo abita, fosse dato di incontrare.

E fu proprio lei che – nessuna coincidenza è ovviamente casuale – suggerì ad Aldous Huxley in visita a Taos nel '37 (D.H. era morto da tempo, nel '32 Huxley ne aveva curato la raccolta di lettere, Frieda Lawrence si era stabilita al Kiowa Ranch avuto da Mabel in cambio, pare, del manoscritto di *Sons and Lovers*) di provare il metodo Bates: lei lo usava da sempre per curare i disturbi alla vista di cui anche Huxley soffriva. Huxley allora dichiarò di non amare Taos, che considerò luogo troppo “ostile”, troppo lontano dalla realtà urbana di Los Angeles che lo affascinava e gli ripugnava allo stesso tempo. O forse troppo “vicino” alle distese desertiche che i suoi romanzi a venire (penso ad esempio a *La scimmia e l'essenza* del 1948) ci avrebbero educati (o rieducati?) a prefigurare.

### La luce e l'arte dello sguardo

Huxley non amò Taos. Non amò, è probabile, Georgia O'Keeffe, né tanto meno Mabel Dodge Luhan che certo aveva turbato la vita dell'amico Lawrence e a meno di un anno dalla morte ne aveva tracciato un lungo, ingenuo ritratto sotto forma di lettera a R. Jeffers.<sup>19</sup> Tuttavia adottò il metodo Bates, si curò la vista e, nel '42, diede alle stampe *The Art of Seeing*. Raffinato manuale di rieducazione della percezione e dello sguardo, *L'arte di vedere* contiene interessanti anticipazioni di filosofia olistica che al contempo rimandano a certe riflessioni di Jung e sembrano riprendere alcuni punti dei due saggi di D.H. Lawrence sulle arti figurative. Non a caso la parola “arte” compare nel titolo. Non a caso la “vigile passività” dello sguardo e dell'attenzione di cui parla Huxley sembrano rimandare a certe tecniche di concentrazione indiana o esercizi di meditazione e autoanalisi, restitutivi di una perdita identità. Cito da Huxley: “Nel trattamento classico dei difetti visivi si presta attenzione a uno solo tra gli elementi del complesso processo di vedere, e precisamente al meccanismo fisiologico dell'apparato sensitivo. La percezione e la capacità di ricordare, che ne è il fondamento, sono completamente ignorate”.<sup>20</sup> L'arte dello sguardo e l'arte della memoria si esercitano dunque insieme affinché chi le esercita possa riconoscere la natura della propria identità e del proprio rapporto all'altro, possa uscire dalla condizione di “cecità” estetica che contraddistingue, e queste sono ora le parole di Lawrence, la cultura anglosassone fatta di *poor blind men*, “esseri umani capaci di percepire il corpo vivo dell'immaginazione quanto il cieco è capace di percepire il colore”.<sup>21</sup>

D.H. Lawrence fa un'interessante sovrapposizione nei due saggi *Making Pictures* e *Introduction to His Paintings*, entrambi del '29, tra immaginazione del corpo e materialità della pittura, tra scissione della percezione – ciò che rende l'uomo cieco all'arte – e orrore e paura del sesso, paura che nel Seicento, quando vaiolo e sifilide si diffusero in Inghilterra, si radicò nella cultura anglosassone, ponendo le premesse per quell'amore per il paesaggio (*landscape*) come fuga (*escape*) dal cor-

po e dalla sua sessualità. Solo la riscoperta della “luce” operata dagli impressionisti – e in particolare da Cézanne sul cui lavoro a lungo si interroga – avrebbe salvato secondo Lawrence lo stato dell’arte, riponendo in primo piano, sensuale, massiccio, pieno, “il corpo” che le strettoie dell’astrazione avevano dimenticato e cancellato dalla memoria dell’uomo. Memoria che la “luce” risveglia – ed è questo il punto in cui le riflessioni estetiche di Lawrence, Huxley e O’Keeffe si incontrano per diventare “una” – così che l’immaginazione, cito da D.H. Lawrence, tornasse a essere “quella forma di sapere completo in cui predomina la consapevolezza intuitiva delle forme, delle immagini, la consapevolezza fisica”.<sup>22</sup> Nel saggio l’autore, memore dell’esperienza americana, annota infatti: “Dopo sforzi di secoli gli Impressionisti hanno ricondotto il mondo alla deliziosa ‘unicità’ della luce. Finalmente! Luce Santa, il grande universale Uno, l’universale universalizzante. Non siamo divisi dunque, ma un corpo unico, uno nella luce”.

Il deserto e la sua filosofia hanno dunque rieducato D.H. Lawrence a rileggere anche la storia delle arti figurative da un punto di vista filosofico e insieme, se non a dipingere, perché quella fu, com’è noto, una strada fallimentare che a Taos Lawrence volle intraprendere, a interrogarsi su come il corpo umano letteralmente si rifacesse corpo, proprio grazie al lavoro della luce: “Ecco un uomo, oppure una donna (...) una ragnatela di ombre intrecciate e di bagliori – scrive a proposito del metodo di lavoro di Cézanne – un corpo turgido”, sensuale, pieno, massiccio. Di nuovo di carne, come in *Lady Chatterley’s Lover*, romanzo che non a caso prese forma dopo i viaggi in New Mexico.

Così, mentre per Lawrence la luce “impressionista” ridà corpo al corpo, la luce del deserto per Georgia O’Keeffe aiuta a riscoprire la materialità del mondo, “quando il sole colpisce e illumina luoghi inaspettati (...) colline, scarpate e slavine troppo incredibili per poterle immaginare, buttate per aria dalla mano di Dio e lasciate ricadere come capitava,” scrive in una lettera a Stieglitz nel ’37, “il riflesso della sera su una specie di ampio anfiteatro rosso, oro e viola, mentre ce ne stavamo in sella ai nostri cavalli, in cima a una collina del più incredibile verde biancastro”.<sup>23</sup> A Taos Georgia O’Keeffe aveva trovato, avendola inutilmente cercata a New York, la materialità della luce e della materia stessa. Innamorata della luminescenza che pioveva nello studio dal cielo, aveva dichiarato: “Credo che potrei perfino vivere in prigione purché ci fosse almeno un fazzoletto di cielo azzurro da ricordare”. La luce reinventava per lei la realtà, le restituiva spessore e nel silenzio del suo eremitaggio desertico, O’Keeffe poteva dipingere “fiumi”, quelli che attraversano i deserti, “in un’orgia di colori (...) brillanti, toni di azzurro uniti al rosa, al verde, ai grigi e anche verdi accoppiati a rosa, gialli, arancioni”. E i titoli, significativamente “al passato”, perché ancorati alla memoria così com’erano nel momento in cui lo sguardo li aveva colti, *It Was Yellow and Pink, It Was Red and Pink*.<sup>24</sup>

Taos e la sua luce dunque: “Non vi è luogo in cui la luce sia più pura”, scrive Lawrence, “o ti penetri nell’anima più profondamente che qui, dove s’inarca con una crudeltà quasi regale sul cavo mondo che tende

---

verso di lei” e con nietzschiana assertività, aggiunge: “È facile capire come gli Aztechi offrirono il cuore degli uomini al sole (...) ha una brillante e intatta purezza, un’alta serenità che sembra spingerci a sacrificargli il nostro cuore”.<sup>25</sup>

Taos e il corpo. Degli “dei-scuri”. Degli indiani come guerrieri medievali. Come sacerdoti egizi. Dei Penitentes che si flagellano a sangue per celebrare la sintonia dell’uomo con l’universo. Di Tony Luhan, indiano laconico, misterioso, che gli ospiti di Mabel Dodge Luhan – primi fra tutti Lawrence e O’Keeffe – le preferivano, chiedendogli di accompagnarli nelle lunghe cavalcate nel deserto.

Taos e il deserto dunque. E Las Palomas, la grande casa ospitale dei Luhan. Contrappunto sensuale a Villa Curonia e ai suoi rinascimentali addobbi e al salotto di Rue de Fleurus di Gertrude Stein e Alice B. Toklas. Las Palomas che Mabel volle grande, capace, ma costruita obbedendo alle regole dell’architettura locale, tranne che per un dettaglio. La torre di vetro, come una stanza trasparente, adiacente alla camera da letto al primo piano. Di lì era possibile contemplare il deserto, nel silenzio a 360 gradi del giro d’orizzonte. Un osservatorio trasparente, come una macchina da presa fissa. Era il bagno della padrona di casa.

Ancora oggi si racconta di come gli indiani si appostassero la mattina, in attesa di vederla uscire dalla vasca, finché un giorno Lawrence offrì di decorare quei vetri a disegni astratti: verdi e gialli, con tratti decisi e irregolari. Per cancellare il corpo di Mabel dallo sguardo di spettatori indiscreti, o per cancellare in parte la vista del deserto dallo sguardo di chi si trovava lassù? Oppure per trasformare tutt’e due, corpo e deserto, in un’unica astrazione, a seconda del punto di osservazione che si volesse assumere? Forse, più probabilmente per attenuare la “luce” di entrambi.

Quelle linee che attraversano i vetri, verdi e luminose, sono ancora là, oggi. Perché qualcuno ne racconti la storia.