



Le finestre di Abiquiu: sguardi e riflessi su un recuperato trascendentalismo nell'opera di Georgia O'Keeffe

di *Cristiana Pagliarusco*

La vita e l'opera di Georgia O'Keeffe (1887-1986), pittrice americana modernista, e in questa occasione, scrittrice, si presta ad essere guardata attraverso una serie di finestre dalle quali ella stessa osserva il mondo alla ricerca della propria identità artistica. Il presente contributo volge lo sguardo verso questa icona della pittura americana, una delle figure più innovative del XX secolo, negli anni in cui negli Stati Uniti ci si allontana dal Realismo e dal Precisionismo pittorico per avvicinarsi ad un'arte sempre più attenta alle emozioni. Conosciuta per le sue originali macronature floreali con cui si afferma nei circoli artistici di New York dalla fine degli anni '20, O'Keeffe nutre con la sua opera quasi un secolo di storia dell'arte americana, fino alla fine degli anni '80, entrando in contatto con i maggiori rappresentanti della cultura internazionale, dimostrando la sua apertura verso nuovi orizzonti. Il tema "Finestre: sguardi e riflessi, trasparenze e opacità" del 1° Convegno di Giornate di Studi Dottorali ci permette di osservare l'opera di O'Keeffe attraverso quattro cornici. Mettendo da parte in questa occasione le originali e distintive finestre o'keeffiane aperte su una natura volutamente magnificata, dove le cornici delle tele scompaiono per lasciar posto a esaltanti dettagli dell'intimo mondo floreale, la presente analisi si sofferma



sull'operoso lavoro di ricerca artistica e personale portato avanti con tenacia da O'Keeffe ed esplicitato nella copiosa corrispondenza che l'artista ha intrattenuto negli anni con l'amica Anita Pollitzer, il marito fotografo e gallerista Alfred Stieglitz, gli scrittori Sherwood Anderson, Jean Toomer, e moltissime altre figure artistiche e letterarie del tempo. Attraverso queste lettere, e riflettendo sugli insegnamenti che O'Keeffe riceve durante la sua formazione, si aprono scorci di un recuperato trascendentalismo che caratterizzano il percorso della pittrice. L'opera dell'artista, suddivisa in tre momenti che coincidono con tre spazi fisici e geografici della sua biografia e produzione pittorica, può essere guardata attraverso tre ampie finestre da cui si osservare il ruolo che l'artista assumerà per la realizzazione del suo progetto artistico. Il dipinto di O'Keeffe, *Green Patio Door*, del 1955 sembra riassumere iconograficamente nei quattro oggetti rappresentati l'artista e le tre fasi della sua vita dell'artista, e insieme il significato del tempo e dei luoghi per la realizzazione delle sue originali idee artistiche.



Fig. 1 *Green Patio Door*, 1955, 1955 oil on canvas. 30 5/8 in x 20 5/8 in x 1 1/2 inches (77.79 x 52.39 x 3.81 cm) Gift of Seymour H. Knox, Jr., 1958 K1958:13 Downtown Gallery, March 11, 1958 (sold to the Albright Art Gallery, March 11, 1958) <<http://www.albrightknox.org/collection/search/piece:1127/>>

Il quadro, suddiviso in tre sezioni, virtualmente sembra rappresentare alla base, il luogo natale e il percorso formativo-educativo dell'artista in terre diverse quali Wisconsin, Virginia, Texas e Carolina del Sud; nella sezione centrale più scura, la casa, il luogo della realizzazione professionale, della maturazione, dei compromessi, nel tempo trascorso a New York e a Lake George; nella sezione in alto, il cielo, s-oggetto che domina lo scenario delle terre del Nuovo Messico, il tempo della riscoperta dello spazio creativo e dello spirito trascendentalista ispiratore dell'arte di O'Keeffe; infine, la finestra turchese al centro del quadro, a simboleggiare l'artista stessa, vincolata



all'interno del periodo newyorkese che l'ha resa famosa e l'ha definita parzialmente nella sua identità, presenta una originale caratteristica in evidenza. Colpisce infatti la scelta cromatica dell'artista: O'Keeffe colora questa apertura di un azzurro turchese, evita i toni scuri, come richiederebbero le regole della profondità prospettica ritraendo una finestra aperta che assorbe la luce, implodendo verso l'interno dello spazio. Diversamente, il colore scelto da O'Keeffe riflette la luce, quasi a proiettare anche verso l'esterno l'illuminante consapevolezza acquisita di se stessa, e forse metaforicamente, a rivendicare il proprio personale successo nonostante il rifiuto a delimitare il proprio lavoro nei canoni e ruoli prescelti dalle comunità artistiche di tendenza o criticamente accettate nel suo tempo.

Questa personale lettura del dipinto sembra tradurre l'articolato percorso di O'Keeffe nella propria affermazione di artista americana del Novecento, modello ispiratore di artisti/e in diversi ambiti di espressione. Come scrive Lewis Mumford (1895-1990), storico dell'arte, sociologo e critico, l'arte di O'Keeffe "possesses that mysterious force, that hold upon the hidden soul which distinguishes important communications from the casual reports of the eye" (Mumford 2008: 181).

WISCONSIN, VIRGINIA, TEXAS E CAROLINA DEL SUD: IL PIANO FORMATIVO

Lo sguardo che si incrocia nella prima finestra è quello di una giovane donna, nata a Sun Prairie, nel Wisconsin, secondogenita di sette fratelli, prima femmina che trascorre i primi anni della formazione tra le praterie del Wisconsin e la Virginia, incoraggiata da perspicaci educatori. In famiglia, gode di una libertà inconsueta: la sua bellezza ordinaria, sinonimo per l'epoca di scarsa avvenenza, le garantisce spazio e tempo entro i quali potersi muovere liberamente e dedicarsi fin da subito alla vocazione per l'arte. O'Keeffe appare una ragazza scomoda, spigolosa, troppo originale, ingombrante. Le sue capacità diventano un pretesto per lasciarla andare, e presto viene mandata a Chicago, da alcuni parenti, per continuare gli studi. Questo primo esilio sembra lasciare un segno profondo nel carattere dell'artista – lo ripeterà spesso all'amica Pollitzer.¹ In una serie di 31 pagine manoscritte spedite a Pollitzer dopo il 28 Febbraio 1968, dove O'Keeffe annota alcune sue reazioni conseguenti la lettura del manoscritto dell'amica *A Woman on Paper*, un tentativo di quest'ultima di pubblicare una biografia dell'artista spietatamente cassato da O'Keeffe stessa, l'artista esplicitamente descrive i suoi anni a Sun Prairie:

¹ Anita Pollitzer (1894-1975) conosce Georgia O'Keeffe alla Columbia University negli anni '10 e introduce l'artista ad Alfred Stieglitz, incoraggiando così una delle più significative collaborazioni artistiche del ventesimo secolo. Pollitzer è una figura chiave per il passaggio del 19° Emendamento e resta alla guida del National Woman's Party con la carica di National Chairman dal 1945 fino al 1949.



I was sent away from the farm – the idea of Sun Prairie meant nothing to me – I was sent away from home. (O’Keeffe-Pollitzer 1990: 322)

La formazione di O’Keeffe è fatta di incontri importanti che portano l’artista verso scelte fondamentali. O’Keeffe si dimostra diligente, spinta da un bisogno sempre più condizionante di imporsi, intraprendendo un cammino che le varrà il titolo di icona della pittura americana. Nel 1908, tuttavia, l’artista sembra voler abbandonare l’idea di perseguire una carriera artistica, non perché poco fiduciosa delle sue capacità, ma per la sua difficoltà di conformarsi ad una tradizione praticamente imitativa sulla quale è stata formata. Decide di dedicarsi quindi all’insegnamento trovando il primo spazio di libera espressione ad Amarillo, in Texas, luogo immaginato e più volte riflesso nella mente fin dalla prima infanzia, quando la madre attraverso il racconto orale al fratello minore con problemi di vista parlava di avventure coraggiose e di terre senza fine nell’Ovest americano. Ad Amarillo O’Keeffe insegna per due semestri estivi consecutivi, affascinata dal luogo. Si sposta poi, per ragioni legate anche alle difficoltà economiche di famiglia, in Virginia e Carolina del Sud. La totale indipendenza, per quanto difficile da sorreggere sempre, e il fascino che il suo anticonformismo e la sua personalità suscitano negli ambienti, rendono O’Keeffe sempre più sicura dell’importanza di una ricercata originale rappresentazione della sua arte e della sua identità.

L’incontro con il maestro Alon Bement nel 1912 alla Columbia University è fondamentale per l’artista. Consapevole delle difficoltà a cui va incontro intraprendendo una carriera di artista donna, comincia a cucire su di sé una figura attenta ad ogni dettaglio. Le sue scelte, mai casuali, nelle letture, nelle amicizie, e nell’abbigliamento fissano una distanza precisa tra il mondo che la circonda e l’espressione della sua volontà. L’incessante carteggio con Pollitzer, la scrupolosa scelta delle parole, delle pause, dei silenzi nelle lettere sono un ulteriore segno di quanto valore O’Keeffe attribuisca alla comunicazione, e di quanto le sia necessario un interlocutore continuo per un’analisi introspettiva e la maturazione della sua identità artistica.

Come da una finestra virtuale, le lettere a Pollitzer, raccolte in *Lovingly Georgia, The Complete Correspondence of Georgia O’Keeffe & Anita Pollitzer*,² a cura di Clive Giboire e Benita Eisler, e quelle spedite a Stieglitz, pubblicate in *My Faraway One (1915-1933)*³ offrono un punto di vista dell’opera di O’Keeffe percorso da riflessioni trascendentaliste che ricordano la più radicata tradizione trascendentalista americana. ‘The Painter’, come vuole essere definita⁴ scrive evocando recuperate rivisitazioni di

² *Lovingly Georgia, The Complete Correspondence of Georgia O’Keeffe & Anita Pollitzer* raccoglie la corrispondenza tra le due amiche. Il volume è stato curato da Clive Giboire e Benita Eisler e pubblicato nel 1990.

³ *My Faraway One (1915-1933)* è il primo di due volumi che raccolgono la corrispondenza tra O’Keeffe e Stieglitz, a cura di Sarah Greenough ed è stato pubblicato nel 2011.

⁴ C. S. Merrill in *Weekends with O’Keeffe*



memoria Emersoniana. Mentre ragiona sullo stato del suo lavoro e dell'arte, dell'importanza di un diligente lavoro di preparazione e formazione, incoraggiata dalle lezioni di Bement, sembra parafrasare l'efficace modello trascendentalista proposto da Henry David Thoreau, all'inizio della sua esperienza a *Walden*, e scrive:

I said to myself, I have things in my head that are not like what anyone has taught me – shapes and ideas so near to me - so natural to my way of being and thinking that it hasn't occurred to me to put them down. I decided to start anew, to strip away what I had been taught – to accept as true my own thinking. (O'Keeffe 1976 n.p.)

La prima realizzazione di questo "strip away" avviene proprio con dei carboncini, opere denominate 'Specials', che Pollitzer, all'insaputa di O'Keeffe, spedisce a Stieglitz, conquistandolo immediatamente. Stieglitz non perde l'opportunità di esporli subito alla sua Galleria 291 nel 1916.



Fig. 2 O'Keeffe, Georgia. Special n°2, 1915.

Charcoal on paper
The Museum of Modern Art,
Gift of The Georgia O'Keeffe Foundation
<<http://okeeffe-chronicles.blogspot.it/>>



Fig. 3 O'Keeffe, Georgia. Special N°12, 1916.

Charcoal on paper
The Museum of Modern Art,
Gift of The Georgia O'Keeffe Foundation
<http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=35251>

Con questi disegni, O'Keeffe asserisce da subito la sua indipendenza dalle forme di educazione artistica tradizionale. O'Keeffe riempie grandi fogli di carta con audaci segni di carboncino, che il poeta Christopher Buckley, nella poesia "Juan Hamilton's Black & White Photo on the Back of the Penguin Edition of the Paintings" traduce verbalmente "bracelets of sands" (Buckley 2008: 56-57). Le composizioni evocano la forza della crescita e il movimento della natura attraverso una astrazione delle forme



stesse, come, per esempio in *Drawing XIII*, dove l'immagine è divisa in tre sezioni parallele: sulla destra, la sinuosità delle righe richiama lo scorrere di un fiume o una fiamma, i quattro bulbi nel centro richiamano lo scivolare di dorsali collinari o alberi dal fitto fogliame, mentre sulla sinistra, la linea frastagliata, enfatizzata da evidenti cancellature, sembra alludere a picchi montuosi o a lampi incessanti.



Fig. 4 O'Keeffe, Georgia. *Drawing XIII*, 1915
Charcoal on paper; 24 3/8 x 18 1/2 in. (61.8 x 47 cm)
Alfred Stieglitz Collection, 1950 (50.236.2)
© 2011 Artists Rights Society (ARS), New York
<<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/50.236.2>>

O'Keeffe re-inventa così le teorie di Arthur Wesley Dow, professore a capo del Dipartimento di Arte alla Columbia University, sull'andamento ritmico dell'opera pittorica, accomunando arti visive, musica, architettura e poesia. Questa è la prima finestra attraverso la quale O'Keeffe getta lo sguardo ritrovando riflessa la più fedele immagine di se stessa e della sua visione dell'arte. Per la prima volta si sente realizzata.

Superata la crisi del 1908, continuamente in movimento tra Virginia, Texas e New York, dove incontra Stieglitz, dopo aver attraversato per la prima volta la terra del Nuovo Messico, che lascia impressioni profonde nell'artista, sicura di sé, accetta la sfida di New York.

NEW YORK E LAKE GEORGE: THE HOUSE OF FAME

La seconda finestra virtuale su O'Keeffe apre la vista, nel 1916, su New York, il luogo che offrirà all'artista la prima grande vetrina, travolta dall'instancabile propositiva energia di Stieglitz. Il legame affettivo e professionale terrà insieme i due artisti per oltre trenta anni, con inevitabili spaccature che due personalità così estremamente volitive e tenaci con fatica avrebbero potuto evitare. Stieglitz ha un merito importante: insegna ad O'Keeffe il valore della profonda comunione tra gli artisti. L'attività



continua del fotografo con la rivista "Camera Work", la 291 Gallery, The Intimate Gallery, An American Place rendono possibile il sogno di O'Keeffe di una Grande Pittura Americana, come ripeterà nella sua autobiografia *Georgia O'Keeffe* nel 1976. La propulsione di questa visione pionieristica dell'arte, condivisa da O'Keeffe, anche quando quest'ultima, nella sua olistica interpretazione dello spirito americano, attraversa gli Stati Uniti proprio per abbracciarne il senso totale, non sarebbe stata possibile se Stieglitz stesso non avesse saputo creare gli spazi fisici e mentali per ospitarne il disegno. O'Keeffe ricorda:

As I was working I thought of the city men I had been seeing in the East. They talked so often of writing the Great American Novel – the Great American Play – the Great American Poetry. I am not sure that they aspired to the Great American Painting. Cézanne was so much in the air that I think the Great American Painting didn't even seem a possible dream. I knew the middle of the country – knew quite a bit of the South – I knew the cattle country – and I knew that our country was lush and rich. (O'Keeffe 1976)

Gli anni trascorsi a fianco di Stieglitz, difficili quanto travolgenti, si trasformano in una vetrina molto invadente, dove la pittrice è in esposizione, quasi un trofeo, mostrato e rimostrato dall'abile fotografo. Le oltre 300 foto che ritraggono O'Keeffe, tra il 1918 e gli anni '20, mostrano spietatamente la rivelazione del momento al mondo newyorkese: a "Woman on Paper", la definisce Stieglitz quando Anita Pollitzer, all'insaputa di O'Keeffe, mostra quei carboncini alla Galleria 291.



Fig. 5 Stieglitz, A., Georgia O'Keeffe.

Image © The Metropolitan Museum of Art/Art Resource,

NY and The Georgia O'Keeffe Museum/Artists Rights Society (ARS), New York

<http://www.tribune.com/2012/04/new-york-fotografia-a-tutto-spiano-archiviata-la-fiera-partono-le-grandi-aste-da-diane-arbus-a-sophie-calle-passando-per-stieglitz-e-woodman-un-banchetto-per-collezionisti-fissati-con-la-pellico/>



Tuttavia le foto, compromettenti sotto il profilo personale (O'Keeffe si svela davanti ad un uomo sposato che non nasconde la sua forte attrazione per lei), e professionale (la ripercussione della loro esibizione muove l'opinione pubblica e l'interesse facendo decollare la fama dell'artista e il prezzo delle sue opere, culminando nella prima mostra del Gennaio 1923), segnano O'Keeffe profondamente, caricando la sua espressione artistica di immagini dalla forte sensualità ed emozione che confinano la pittrice ad un ruolo di artista donna che invece O'Keeffe cerca di rifuggire. Il critico Paul Rosenfeld scrive di lei in quegli anni:

What men have always wanted to know, and women to hide, this girl set forth.
Essence of womanhood impregnates color and mass. (Hogrefe 1992: 108)

Tuttavia, O'Keeffe è consapevole che per raggiungere i suoi obiettivi la cessione ad un compromesso ingombrante è inevitabile. *Abito e Identità*, come direbbe Cristina Giorcelli devono convivere per lo scopo. Le vie professionali della coppia continuano a rispettare le scelte individuali, in un accordo tacito che coinvolge anche la sfera affettiva, compromettendo il rapporto sul piano emotivo. La forza di O'Keeffe resta comunque il lavoro. Recuperando ancora una volta il modello trascendentalista emersoniano secondo il quale "a man is relieved and gay when he has put his heart into his work and done his best" (Emerson 1841), O'Keeffe scrive:

One works because I suppose it is the most interesting thing one knows to do. The days one works are the best days. On the other days one is hurrying through the other things one imagines one has to do to keep one's life going. (O'Keeffe 1976)

O'Keeffe, insoddisfatta del generale conformismo, già dai primi anni in Wisconsin, fa suo il principio di Emerson, "Trust thyself", intorno al quale si svolge l'intero corpo dei sermoni del filosofo che confluiranno nell'edizione del 1841, *Essays: First Series* e che sono esplicitati nel libro di Peter S. Field *Emerson: The Making of a Democratic Intellectual* (2002). La vita e l'opera di O'Keeffe sembrano recuperare tre punti essenziali attraverso i quali Emerson sviluppa tutta la sua difesa dell'idea del genio in sé (*self-contained genius*) secondo la quale, in primo luogo, "to believe your own thought, to believe that what is true for you in your private heart is true for all men, - that is genius" (Emerson 1993: 19). Secondariamente, Emerson difende il concetto attraverso il quale non si deve temere la disapprovazione (*disapproval*) di un popolo che, influenzato troppo dalla società, compromette spesso i propri valori solo per assumere un comportamento scioccamente contro natura. Infine, la filosofia emersoniana promuove il valore della fiducia in sé stessi (*self-worth*) secondo il quale l'uomo non può nascondersi dietro le citazioni di qualche santo o saggio, ma deve ritornare a far valere il suo pensiero, senza false timidezze. Parallelamente, O'Keeffe si impegna a credere fermamente nelle sue idee come espressione migliore di sé, persegue nel suo argomentare contro ogni forma di conformismo nel mondo e ascolta



e obbedisce a ciò che è più fedele al cuore, pensando e agendo sempre indipendente dall'opinione comune e dalle pressioni sociali:

I get out my work and have a show for myself before I have it publicly. I make up my own mind about it – how good or bad or indifferent it is. After that, the critics can write what they please. (O'Keeffe 1976)

Queste posizioni salde confermano il ruolo di O'Keeffe come artista già nel 1925. La pittrice dipinge i fiori che la rendono unica: le quotazioni dei suoi quadri floreali toccano cifre mai viste prima di allora, ma il percorso dell'artista non si arresta. O'Keeffe vuole cimentarsi con ciò che le sta intorno. Lasciato lo studio della nipote di Stieglitz, la coppia vive ora allo Shelton Hotel, un imponente grattacielo inaugurato nel 1924, di oltre 36 piani, il più alto di New York.



Fig. 6 O'Keeffe, Georgia. Shelton Hotel New York No. 1, 1926.

<http://daytoninmanhattan.blogspot.it/2010/08/1924-shelton-hotel-49th-and-lexington.html>

“Quest’anno vivrò più in alto che posso” (O'Keeffe 1976), scrive all’amica Pollitzer, e se deve continuare a vivere a New York, lo deve fare da una posizione distaccata, dove la sua anima verticale si possa avvicinare all’armonia universale. Inoltre, deve continuare a dipingere senza imposizioni o negazioni. Stieglitz scoraggia in più di una occasione, in privato e pubblicamente, la volontà della moglie a cimentarsi in arti poco adatte al suo genere. Tuttavia, O'Keeffe non si lascia intimidire e ribadisce con forza che “to create one’s own world, in any of the arts, takes courage” (O'Keeffe 1976), parafrasando le parole di Alexis de Toqueville (1805-1859), in *Democracy in America* nel Capitolo X, “The Young Woman in the Character of a Wife” (245), per cui la vita deve essere sempre una scelta di coraggio:



Upon her entrance into the world a young American woman [...] supports her new condition with courage, because she chose it. (Toqueville 1863: 246)

O'Keeffe continua ad abbozzare, disegnare e dipingere ciò che vede dalle finestre dei grattacieli, costruzioni verticali, alberi artificiali in cui trovare respiro tra le fronde più vicine al cielo. Realizza circa quaranta lavori dove il soggetto è la città di New York. L'impresa di dipingere la città le riesce con un successo da tutti inaspettato:

I had never lived up so high before and was so excited that I began talking about trying to paint New York. Of course, I was told it was an impossible idea – even the men hadn't done too well with it . [...] The next year Stieglitz had a small corner room at the Anderson Galleries. There were three large windows. As you entered you saw my first New York between two windows. [...] My large New York was sold the first afternoon. (O'Keeffe 1976)



Fig.7 O'Keeffe, Georgia. East River from the 30th Story of Shelton Hotel, 1928
Oil on canvas, Stephen B. Lawrence Fund 1958.9

<http://www.nbmaa.org/timeline_highlights/highlights/essays/okeefe.html>

I suoi grattacieli sviluppano ed estendono i confini terreni della natura urbana, ricordando gli alberi a cui Emerson spesso rimandava. E anche se, da sempre, dipingere la città è considerato un compito per soli uomini, O'Keeffe vince la sfida e, per non dimenticare mai se stessa, inserisce un elemento femminile, la Luna, a dominare l'alto della scena. Una nuova 'fair Cynthia' (Kemble Knight 1825: 20), che ricorda l'autoritratto di Sarah Kemble Knight nel suo *The Private Journal kept by Madam Knight on a Journey From Boston to New York in the Year 1704*, e che l'artista pensa per se stessa, contrapponendosi alle luci della città e dominando da una posizione privilegiata in cielo. Tuttavia, nemmeno le finestre del trentesimo piano dello Shelton Hotel, nell'appartamento che ospiterà la coppia per più di 12 anni (1925-1937), con vista spettacolare sulla Midtown e sulla stupefacente corsa all'edilizia verticale, danno



a O'Keeffe l'opportunità di rivedere simbolicamente il cielo, uno spazio dove poter lavorare libera da costrizioni di mercato o interpretazioni critiche.

La metafora delle strade come dei *canyons*, usata in quegli anni per definire le nuove metropoli in espansione dall'inizio del 1910 con la proliferazione di grattacieli, ben rappresenta il senso di oscurità che cala nella città, e conseguentemente nello spirito dell'artista. Nel 1929, quindi, forse complice anche il momento grave per l'economia, che non manca di colpire anche la coppia di artisti. Stieglitz si oppone alla vendita delle opere della moglie, limitando di conseguenza la forte necessità di indipendenza della stessa. O'Keeffe crede sempre meno al suo matrimonio e New York non è più la città che riflette il suo mondo di coerenza e ricerca artistica. Seppure affascinata da questo nuovo modello verticale della città, da queste luci intermittenti, da uno sviluppo urbanistico frenetico, O'Keeffe sembra volersi fermare e riconsiderare lo stato della sua identità e di ciò che di questa identità ne vuole fare. Realizza che forse non è questa la sua voluta rappresentazione, né per se stessa, né per la sua arte. O'Keeffe accetta quindi l'invito di passare l'estate nella casa dell'eccentrica multiproprietaria Mabel Dodge Luhan a Taos, in Nuovo Messico. Questo soggiorno segna l'inizio di un continuo andare e venire, divisa tra il suo dovere di trovare una locazione fertile per la sua creazione artistica, e il suo forte legame con la città e Stieglitz. Qualche anno più tardi, nel 1934, quando questo pendolarismo si fa sempre più regolare e frequente, in occasione del suo viaggio alle Bermuda per un periodo di convalescenza dopo una seria crisi depressiva dovuta alla nuova relazione di Stieglitz con Norman Dorothy, O'Keeffe il 14 Febbraio del 1934 scrive così all'amico Jean Toomer:

As for my connections with people – I feel more or less like a reed blown about by the winds of my habits – my affections – the things that I am – moving it seems – more and more toward a kind of aloneness – not because I wish it so but because there seems no other way. The days with A. were very dear to me in a way – It was very difficult to leave him but I knew I could not stay. (This Recording, Art, 2011)

Rimanere accanto a Stieglitz vorrebbe dire limitare la libertà creativa, per un sentimento già compromesso. A questo punto della vita e della carriera artistica, O'Keeffe ha ormai delineato con cura, perseveranza, disciplina chi vuole essere, cosa vuole fare e chi vuole rappresentare. Apparentemente scostandosi dall'epicentro culturale della Costa Orientale statunitense, che non sembra combaciare con la sua rappresentazione del mondo interiore a cui vuole dare voce, il 1 Luglio 1937 O'Keeffe scrive all'amico William Einstein da Lake George, New York:



I would rather walk through the woods and the grass and the briars and pick daisies and ferns and wild strawberries – or just look at the sky.... The green all about – the woods and pastures all growing wild so fast – no cows in it for three or four years – all sorts of unexpected things growing – and growing so fast – fern – little trees and big trees – flowers and all sorts of little creeping ground plants – masses of ferns that are wonderful. (Seed 2013)

O'Keeffe, ricordando le posizioni prese da Henry David Thoreau, non trova più in quel luogo artefatto, elementi sufficienti che nutrano il bisogno essenziale di forza creativa. La difficile relazione con Stieglitz sempre in bilico tra la necessità di indipendenza della pittrice e di dipendenza univoca di Stieglitz, la spinge ad un nuovo auto-esilio. La distanza diventa la soluzione più efficace per continuare a co-esistere. In molte altre lettere, O'Keeffe sottolinea questa esigenza di distanza, di spazio, di confini, parafrasando ancora le parole di Thoreau quando scrive in *Walden*:

Individual, like nations, must have suitable broad and natural boundaries, even a considerable neutral ground, between them. I have found a singular luxury to talk across a pond to a companion on the opposite side. In my house we were so near that we could not begin to hear – we could not speak loud enough to be heard; as when you throw two stones into a calm water so near that they break each other's undulations. (Thoreau 1986: 186)

Nemmeno le finestre, volute, aperte, costruite nella casa a Lake George di Stieglitz, che pure molta ispirazione ed emozioni hanno provocato in O'Keeffe, e nemmeno la ventata di aria nuova e pulita portata dalla relazione con Toomer nell'inverno del 1929 riescono a portare serenità e creatività. O'Keeffe si allontana da Stieglitz, modello di autorità e accentratore di tutto il sistema creativo degli artisti che si muovono intorno a lui a New York dal 1910 al 1940, avvertendo la perdita di ciò che Edward Said chiama in "Secular Criticism" "the loss of the subject [...] the loss as well of the procreative, generational urge authorizing filiative relationships (Said 1983: 20).

O'Keeffe si auto-esilia in Nuovo Messico, terra orgogliosamente di confine, priva di assolute appartenenze. Da questo punto di vista decentralizzato, O'Keeffe, nel suo ruolo ormai definito e pianificato, dà vita ad un nuovo modo di interpretare ogni modello esasperatamente autoreferente. Rigetta ogni forma di idolatria da parte di chi la circonda. Afferma: "I can't be any saint, I'd rather be an earthen goddess" (O'Keeffe 1976) e ritorna alla libera espressione.



IL NUOVO MESSICO: LO SPAZIO DELLA RISCOPERTA

La terza ed ultima finestra sull'opera di O'Keeffe si apre quindi sul Nuovo Messico, luogo eletto per l'evasione, 'The Place', il luogo della rinascita, del ritorno all'origine, della riscoperta e conferma dell'ideale artistico O'Keeffiano. Condividendo l'affermazione di D.H.Lawrence per cui l'arte deve germogliare da un terreno particolare e brillare dello spirito del luogo, 'The Place' è il risultato della ricerca di O'Keeffe per la traduzione del suo sogno della 'Grande Pittura Americana'. Il Nuovo Messico diventa il luogo della rigenerazione, del ri-appropriamento dello spazio, del recupero personale e creativo:

Where I was born and where and how I have lived is unimportant. It is what I have done with where I have been that should be of interest. (O'Keeffe 1976)

O'Keeffe scrive di sapere bene che la sua è una delle forme di vita più basse ad Abiquiu, definendo esplicitamente il suo ruolo e il suo posto in Nuovo Messico, ed evidenziando, con questa frase, il grande rispetto per le popolazioni che da secoli vivono già in quelle terre: un rispetto che le varrà il titolo onorario di 'Empress of Abiquiu', tra la gente del luogo. In qualità di esule in una terra che è e non è, insieme, 'americana', il suo progetto artistico riparte da questa finestra di confine, tra l'essere e rappresentare la storia della confederazione. Mantenendo netto il suo distacco dalla tendenza modaiola della colonia di artisti di Taos, trasferitasi in quella terra solo per reazione e novità, l'artista, che conosce già il Sud-Ovest Americano, spalanca la mente e la percezione rincorrendo la sua vocazione per l'astrattismo e l'attaccamento fisico alla terra e alla Natura, allontanandosi sempre più dalle personalità eccentriche lì presenti e dalle influenze di una cultura artistica etnocentrica. O'Keeffe dipinge questa terra fino a sentirla del tutto sua, come la cultura e lo spirito dei nativi le hanno insegnato. Parlando di Mount Pedernal, la montagna che le appare davanti dalle finestre del Ranch, infatti O'Keeffe scrive:

It's my private mountain. It belongs to me. God told me if I painted it enough, I could have it. (O'Keeffe 1976)

Non è soltanto la produzione pittorica a godere di questa rinascita. La produttiva distanza da Stieglitz le permette di recuperare anche nella scrittura un pregevole lirismo che invia riferimenti all'intensa opera di Walt Whitman, non tanto per la scelta dei temi, seppure molto vicini a quelli del bardo americano, ma per la forte volontà di affermare nella sua pittura lo spirito americano, di cercare nei luoghi, tra la gente, l'immagine riflessa di un popolo in cambiamento, tra una grande recessione, due conflitti mondiali, e una tragedia nucleare originata a pochi passi dalla sua casa. Seppure l'artista confessi, come riporta Carol S. Merrill in *Weekends with O'Keeffe*, di non ricordare letture approfondite dell'opera di Whitman, la fitta corrispondenza tra



O'Keeffe e Stieglitz, con le amiche Pollitzer e Maria Chabot, e Toomer e Anderson e molti altri rivela una scrittura lirica e sensuale, fatta di silenzi, di pause, di sussurri. La sua autobiografia e le conversazioni registrate mostrano una scrittura fatta di memorie, di ricordi, di sentimenti che fanno pensare e sognare, ma anche sorridere per le venature ironiche che mai però indugiano in costruzioni estetizzanti, in estetismi, in manierismi. O'Keeffe conosce il suo interlocutore. Eppure, quello che più colpisce della scrittura di O'Keeffe, supportata dalla conversazione epistolare che io ho intrattenuto con la poeta Maxine Kumin, è l'uso particolare dei pronomi nella scrittura O'Keeffiana. Come ricorda Kumin nella sua poesia "A Calling" (Kumin 1997: 275), dedicata all'artista negli anni '80, O'Keeffe gioca molto spesso con la sintassi e con l'uso del pronome personale (I, me), e passa con agio dall'uso impersonale di *one* alla seconda persona *you*. Nonostante l'uso di *one* sia complicato e formale, O'Keeffe sembra destreggiarsi con sapienza, veicolando il linguaggio per esprimere lo stato permanente della sua esistenza, in bilico tra l'introversa conversazione con l'io e la voglia di rivelazione e condivisione, ricordando lo stile di Whitman, e il senso di comunione globale che la sua opera celebra. O'Keeffe non ama parlare per parole:

I found I could say things with color and shapes that I couldn't say any other way – things I had no words for. (O'Keeffe 1976)

O'Keeffe è però una disciplinata curatrice delle sue raccolte pittoriche, meticolosa e rigorosa commentatrice in ogni suo allestimento o intervento. Documenta e svela con scrupolosa attenzione la sua quotidiana routine lavorativa, lasciando un'eredità storica importante sullo stato dell'arte e dell'artista. Gli scambi epistolari sono testimonianze dirette della volontà di O'Keeffe di mostrare con tenacia il proprio punto di vista. I complessi e ragionati percorsi delle loro edizioni e pubblicazioni ne confermano l'intenzione primaria. Con la sua prosa diretta, O'Keeffe recupera i toni dello spirito trascendentalista. Le pagine della sua autobiografia, quando l'artista è ormai novantenne, rivelano quanto la sua opera traduca le idee che hanno nutrito il pensiero americano dal secolo di *The American Scholar* (1837) di R. W. Emerson o di *Walden* (1854) di H. D. Thoreau. Sempre nelle conversazioni registrate nell'opera di C.S. Merrill, *Weekends with O'Keeffe*, tra le letture preferite dall'artista, compare la raccolta di William Carlos Williams, *In the American Grain* (1956). O'Keeffe condivide con Williams il gusto per i soggetti semplici, legati alla quotidianità della vita, dove il linguaggio delle parole e delle forme visualizzabili attraverso la 'triadic-line' traducono il mondo delle emozioni. La nota citazione del poeta, "No ideas, but in things", contenuta nella poesia "A Sort of a Song" (Williams 1991: 55, vv.9-10), e nel suo poema epico modernista *Paterson*, Book I (1946: 15), riassunta nella domanda di Jarrell Randall in "*Paterson by William Carlos Williams.*" *No Other Book: Selected Essays* (1999)



How can you tell the truth about things?--that is, how can you find a language so close to the world that the world can be represented and understood in it?
(Randall 1999: 14, vv.1-6)

rimanda ad una affermazione di O'Keeffe. In una lettera a Sherwood Anderson nell'Ottobre del 1924 circa l'intento dell'artista di mostrare le cose che giacciono nel profondo, O'Keeffe scrive:

I have been thinking of what you say about form [...] I feel that a real living form is the natural result of the individuals effort to create the living thing out of the adventure of his spirit into the unknown [...] and from that experience comes the desire to make the unknown known – By unknown I mean the thing that means so much to the person that he wants to put it down – clarify – something he feels but does not clearly understand [...] making your unknown known [...] If you stop to think of form as form you are lost. (Robinson 1989: 267)

Nonostante la sua confessata difficoltà con le parole, anche questo suo apparente limite si trasforma in uno sforzo di espressione che traduce un linguaggio interiore di precisione e chiarezza che ci apre non poche altre finestre sulla sua arte e sulla terra che le appartiene. Nell'autunno del 1946, O'Keeffe è costretta a passare quasi altri due anni a New York per sistemare con cura, comprensibile gelosia e lungimiranza l'eredità di Stieglitz dopo la sua morte il 13 Luglio. O'Keeffe, nonostante sia profondamente provata dal dolore, riconquista la voglia di condividere la sua arte, e con prepotenza impone allo sguardo del mondo il suo pensiero, che seppure sopito negli anni tra il '18 e la fine degli anni '40, è rimasto coerente alle sue prime convinzioni, ripetute e reiterate. Dopo la grandissima vetrina del 1943 all'Art Institute di Chicago con una retrospettiva tutta dedicata a lei, gli anni '50 vedono la fama di O'Keeffe eclissata per un breve periodo. Tuttavia, O'Keeffe continua a dipingere. Nel 1962 viene eletta alla American Academy of Arts and Letters, e nel 1966 diventa Fellow of the American Academy of Arts and Sciences. L'artista, nel frattempo, intraprende una serie di viaggi impegnativi che le fanno toccare i posti più lontani del mondo, a servizio della sua arte, e della persona. Realizza una serie di sette dipinti dal titolo "Sky Above Clouds" che riprendono le vedute del cielo dall'aeroplano. Il settimo dipinto sarà il più grande di tutta la produzione dell'artista.



Fig. 8 O'Keeffe, G., *Sky Above Clouds IV*, 1965.
Oil on canvas, 96 x 288 cm, Art Institute Chicago,
<<http://morethancurds.blogspot.it/2012/11/georgia-okeeffe.html>>

O'Keeffe ha settantotto anni. Cura attentamente il corpo con l'esercizio fisico, il cibo, la musica, mentre la comunità che le ruota intorno cresce. Nel 1970, il Whitney Museum of American Art a New York organizza un'altra grande retrospettiva dell'artista, "Georgia O'Keeffe", ottenendo immediata e potente credibilità nel mondo della controcultura, rappresentata, in parte, dalla seconda ondata femminista di "Our Bodies, Ourselves", scritto dalle dodici femministe attiviste di Boston nel 1970, sugli Atti del Convegno della primavera del 1969, che vedono nella donna O'Keeffe colei che ha saputo dipingere in quelle sue astrazioni "what every woman knows", e dal movimento dei 'back-to-the land', che vedono in O'Keeffe un modello di vita cosmico e affascinante. Ad Abiquiu cominciano ad arrivare lettere di fan, giovani artisti e non, che chiedono consigli. O'Keeffe dà un unico suggerimento: "Go work". Alle femministe che la celebrano come la più grande donna artista – si veda il tributo di Judy Chicago nella sua installazione "The Dinner Party" (1979), O'Keeffe risponde infastidita. Per una vita intera ha cercato di rifuggire qualsiasi etichettatura limitante. O'Keeffe, per quasi un secolo ha modellato, ricordando le parole di Edward Said in *Secular Criticism*, il suo ruolo di artista modernista:

Childless couples,⁵ orphaned children, aborted childbirths, and unregenerately celibate men and women populate the world of high modernism with remarkable insistence, all of them suggesting the difficulties of filiation. (Said 1983: 17)

⁵ Stieglitz negherà ad O'Keeffe il sogno di diventare madre, sostituendo il suo bisogno di maternità con la creazione artistica continua.



Ancora, Said, citando Ian Watt:

Writers like Lawrence, Joyce, and Pound, who present us with the breaking of ties with family, home, class, country, and traditional beliefs as necessary stages in the achievement of spiritual and intellectual freedom [...] invite us to share the larger transcendental [affiliative] or private systems of order and value which they have adopted and invented. (Said 1983:19)

L'affiliazione descritta da Said e il sistema di relazioni che essa intreccia colloca la figura di O'Keeffe come nuovo modello di autorità nella comunità in Nuovo Messico, le cui idee, valori e punti di vista globali vengono validati dall'ordine di questa nuova gerarchia facendola appunto assomigliare ad un nuovo sistema culturale. Queste relazioni trasformano i legami e le forme naturali di autorità dei modelli filiativi in forme che vanno oltre il personale, nutrendo principi come la consapevolezza, il consenso, la collegialità, il rispetto professionale. E mentre, come dice Said, "the filiative scheme belongs to the realms of nature and of life, [...] affiliation belongs exclusively to culture and society" (1983: 20). La forza delle relazioni per esempio tra O'Keeffe e Chabot, Pollitzer, C.S.Merrill, Sherwood, Toomer, Ansel Adams, solo per citarne alcuni, negli anni avevano permesso, senza troppi condizionamenti diretti, la realizzazione dei rispettivi progetti. Tuttavia, mentre O'Keeffe persiste nella sua ricerca individuale, spesso chi le si avvicina rimane così colpito dalla ferocia e costanza della sua disciplinata osservanza del modello di rappresentazione che si è scelta, da annullare totalmente la propria personalità, diventandone una semplice sterile copia. O'Keeffe ne è consapevole e non può, ontologicamente, accettarlo. Per conseguenza, la brutalità con cui rompe alcuni di questi legami, diventati quasi una riproduzione della continuità filiativa naturale così aliena alla scelta fatta dall'artista, una ri-rappresentazione del suo lo, misinterpretati come azioni di un carattere scontroso, non sono altro che lo sforzo dell'artista di rifiutare proprio ciò che Said esplicita quando dice:

The process of representation, by which filiation is reproduced in the affiliative structure and made to stand for what belongs to us (as we in turn belong to the family of our language and traditions), reinforces the known at the expense of the knowable. (Said 1983: 22-23)

Questo è un principio che O'Keeffe non ha mai perso di vista:

Making your unknown known is the important thing – and keeping the unknown always beyond you – catching – crystalizing your simpler clearer vision of life – only to see it turn stale compared to what you vaguely feel ahead – that you must always keep working to grasp. (O'Keeffe 1976)



O'Keeffe sembra quindi promuovere un fare che nasce dal suo centro, dal quel luogo interiore che finisce per coincidere con la sua identità conquistata e con il territorio, trasformandosi in cultura. Il frutto della sua ricerca, decentralizzata, spostata, aperta – nonostante i limiti conservatori che O'Keeffe non manca di mostrare (non dimentichiamo che è una donna di fine '800), specie nelle sue posizioni Auerbachiane circa le manifestazioni femministe degli anni'70 – sembra aprire una finestra nuova non solo nel mondo dell'arte figurativa, ma nella critica stessa del fare arte.

In conclusione, il progetto artistico di O'Keeffe raccontato attraverso queste finestre mi riporta a quegli spazi descritti nell'opera *Green Patio Door* (1955) e a quell'apertura turchese al centro del dipinto che conferma la volontà dell'artista, arrivata in Nuovo Messico, di aprire i suoi spazi fisici e interiori a coloro che sono entrati in comunione con la sua arte e la sua ricerca. Usando un termine in uso nella critica estetica contemporanea teorizzata da Nicolas Bourriaud,⁶ O'Keeffe interpreta *ante tempore* il concetto di *arte relazionale*. La fertile comunità di affiliazione che l'artista crea intorno alla sua persona e alle sue opere germina in continue nuove aperture che nutrono la sua eredità. O'Keeffe stessa diventa una finestra virtuale per la comunità di artisti che la circonda, *mimetic* e *simulacral*, come direbbe Anne Friedberg in *The Virtual Window* (2006). La sicurezza che deriva dalla condivisione di desideri affini e intenzioni progettuali, permette uno scambio continuo e un potenziamento della carica creativa individuale. L'artista, aprendosi, impara a conoscersi ancora più in profondità. Comprende che la condivisione diventa il veicolo più efficace per onorare la sua missione di artista. La sua eredità si ritrova nelle nuove traduzioni della sua opera in altre forme artistiche, come per esempio quelle poetiche di oltre quaranta scrittori e scrittrici ispirati dalla sua arte, confermando il successo del progetto O'Keeffiano di un'arte che nasce certamente dal singolo ma che diventa il frutto goduto e condiviso, accolto e coltivato di una nuova comunità sempre più in relazione.

BIBLIOGRAFIA

- Bourriaud N., 2002, *Relational Aesthetics*, Les Presses du Réel.
Bourriaud N., 2009, *The Radicant*, Lukas & Sternberg, New York.
Britta B., 2000, *O'Keeffe*, ed.Taschen, Colonia.
Buckley C., 2008, *Flying Backbone*, 1stWorld Library, Fairfield, Iowa.
Buhler Lynes B., Stevens M. e Hassrick P. H. (a cura di), 2003, *Maria Chabot – Georgia O'Keeffe Correspondence, 1941-1949*, The Georgia O'Keeffe Museum, in

⁶ Nicolas Bourriaud (1965) è direttore dell'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, a Parigi. È conosciuto per le sue pubblicazioni tradotte anche in inglese e in parte in italiano, *Relational Aesthetics* (1998/versione in inglese 2002), *Postproduction* (2001) e *The Radicant* (2009).



collaborazione con Lisa Ann Paden, University of New Mexico Press, Georgia O'Keeffe Museum.

Chave A., "O'Keeffe and the Masculine Gaze", 1990, in *Art in America* 78.1, pp. 114-125; 1992 in *From the Faraway Nearby: Georgia O'Keeffe as Icon*, C. Merrill e E. Bradbury (a cura di), Addison-Wesley, Reading, pp. 29-42; 1998, (riveduto) in *Reading American Art*, M. Doezema e E. Milroy (a cura di), Yale University Press, New Haven, 350-70.

Drohojowska-Philp H., 2010, *Georgia O'Keeffe. Pioniera della Pittura Americana*, traduzione di Michele Piumini, Johan & Levi, Milano.

Emerson R. W., 1993, *Self-Reliance, and Other Essays*, Courier Dover Publications, New York.

Field P. S., *Ralph Waldo Emerson: the Making of a Democratic Intellectual*, 2002, Rowman & Littlefield, Lanham.

Friedberg A., 2006, *The Virtual Window: from Alberti to Microsoft*, The MIT Press, Cambridge, MA.

Giorelli C., 1995, *Abito ed Identità*, Volume I, Edizioni Associate, prima University of Virginia, 1995.

Gurkin Altman J., 1982, *Epistolarity, Approaches to a Form*, Ohio State University Press, Columbus.

Hogrefe J., 1992, *O'Keeffe: The Life of an American Legend*, Mass Market Paperback.

Kemble Knight S., 1938, *Journal of Madam Knight*, P. Miller e T. H. Johnson (eds), American Book Company, New York.

Kumin M., 1997, "A Calling", da *Selected Poems, 1960-1990*, W. W. Norton, New York.

Izzo A., 2009, "Discutendo su Abito e Identità", <www.babelonline.net/PDF00/Abito%20e%20identita%C3%A0%20doc%20Assumma.pdf> (15/09/2013).

O'Keeffe G., Pollitzer A., 1990, *Lovingly Georgia, The Complete Correspondence of Georgia O'Keeffe & Anita Pollitzer*, C. Giboire e B. Eisler (a cura di), Simon&Schuster Press, Touchstone, New York.

Marshall R. D., 2007, *Georgia O'Keeffe Nature and Abstraction*, con la collaborazione di Y. Scott e A. B. Oliva, Skira Editore.

Merrill C. S., 1995, *O'Keeffe, Days in a Life*, La Alameda Press, New Mexico.

Merrill C. S., 2010, *Weekends with O'Keeffe*, University of New Mexico Press, Albuquerque.

Mumford L., 2008, "O'Keefe [sic] and Matisse", in *New Republic* 50, 2 Marzo 1927, *Mumford on Modern Art in the 1930s*, University of California Press.

O'Keeffe G., 2003, *Memorie*, A. Salvini (a cura di), Abscondita, Milano.

O'Keeffe G., 1976, *Georgia O'Keeffe*, The Viking Press, Penguin Books, New York.

O'Keeffe G., 1974, *Some Memories of Drawings*, D. Bry (a cura di), University of New Mexico Press, Albuquerque.



Randall J., 1999, "Paterson by William Carlos Williams." *No Other Book: Selected Essays*. Harper Collins, New York.

Robinson R., 1989, *Georgia O'Keeffe: A Life*, Harper & Row, New York.

Said E. W., 1983, *The World, the Text, and the Critic*, Harvard University Press, Csmbridge, MA.

Schirmer L., 2007, *Georgia O'Keeffe/John Loengard, Dipinti e fotografie*, ed. Johan & Levi, Monza.

Seed J., 2013, *Georgia O'Keeffe: 'Modern Nature' at the Hyde Collection*, *Huffpost Art & Culture*, <http://www.huffingtonpost.com/john-seed/georgia-okeeffe_b_3443729.html>, (01/09/2013).

This Recording, Art, "In Which the World just seems to be on Wheels", 10 Agosto 2011, <<http://thisrecording.com/today/2011/8/10/in-which-the-world-just-seems-to-be-on-wheels.html>>, (01/09/2013).

Toqueville A., 1863, *Democracy in America*, University Press Welch, Bigelow, and Company, Cambridge.

Thoreau H. D., 1986, *Walden and Civil Disobedience*, Penguin Press, New York.

Williams W. C., 1956, *In the American Grain*, New Directions Books, New York.

Williams W. C., 1991, *The Collected Poems of William Carlos Williams, Volume 2, 1939- 1962*, New Directions Books, New York.

Williams W. C., *Paterson*, 1946, New Directions Books, New York.

Whitman W., 1991, *Leaves of Grass*, introduzione a cura di H. Bloom e una nota di H. D.Thoreau, Oscar Classici Mondadori, Milano.

Cristiana Pagliarusco è nata a Vicenza nel 1969, dove risiede. Si è laureata in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Venezia nel 1995 con una tesi sull'opera di H.D.Thoreau comparata alle opere di Francesco Guccini e Norman Maclean. Ha lavorato come interprete e traduttrice (inglese, russo), docente di lingua Inglese per la Facoltà di Ingegneria Gestionale di Padova, e la Scuola Interpreti e Traduttori di Vicenza. È insegnante di ruolo presso l'ITIS 'Galilei', Arzignano. Frequenta il secondo anno della Scuola di Dottorato in Studi Umanistici presso l'Università di Trento dove studia le traduzioni in poesia delle opere dell'artista modernista americana Georgia O'Keeffe.

Cristiana.Pagliarusco@lett.unitn.it