

Gertrude Stein, tra il 1890 e il 1910:
“la differenza s’espande”

Marina Morbiducci

Può sembrare provocatorio, e forse nella sua intima essenza lo è, proporre uno dei tre geni del ‘900 – per stessa autoacclamazione dell’interessata – come autore *minore*; eppure, a ben guardare, Gertrude Stein – unanimemente ritenuta della critica del XX secolo la pioniera di una rivoluzione nella lingua inglese senza precedenti, nonché sovvertitrice radicale dell’ereditato statuto canonico letterario all’interno del sistema patriarcale della scrittura – ha esperito sulla pelle, proprio negli anni indicati nel titolo, un diffuso e molteplice senso di marginalità: si consideri il solo fatto che alla fine dell’Ottocento, ad Harvard, era una delle rarissime studentesse di medicina, a condurre ricerca sperimentale di psicologia, allieva di William James; oppure che, nel periodo immediatamente successivo, iniziava a comporre in segretezza un romanzo (*Quod Erat Demonstrandum*, pubblicato solo postumo col titolo di *Things As They Are*), sotto l’urgenza d’esprimere una complessa diversità affettiva e sessuale; oppure ancora che, nei primi anni del ‘900, si trovava già a Parigi, appartenendo allo sparuto – anche se intellettualmente possente – gruppo degli *expatriates* americani in Europa; e che, infine, nel primo decennio del secolo XX, dopo le prime opere composte in una lingua apparentemente *standard*, si lanciava con audacia in arditi sperimentalismi, decostruendo tutto della lingua stessa: lessico, sintassi, prassi discorsiva, consequenzialità logica, dirottando ogni elemento normativo all’interno del sistema linguistico verso un totale stravolgimento del nesso referenziale. Tale capillare processo di frantumazione, decostruzione e quindi ricostruzione linguistica *sui generis* trova epifanica evidenza in particolare grazie all’analisi che il passaggio traduttivo consente. Prendendo spunto da un confronto te-

stuale tra la lingua originale e l'italiano, come appare nell'opera *Tender Buttons* (1909), si potrà mostrare più dettagliatamente attraverso quali rivoli “la differenza s’espande”.

In questo saggio, che ripercorre alcuni dei punti affrontati durante la presentazione svolta per il convegno “Minori e minoranze tra Otto e Novecento”, tenutosi a Cagliari il 21 maggio del 2009, si intende:

- mettere in luce sotto quale profilo evidenziare la nozione di *minore* attribuita a Stein, ovvero decostruire il termine, affrontare l'identità di genio dell'autrice, e farne emergere la differenza;
- qualificare la differenza attribuibile a Gertrude Stein;
- evidenziare la differenza a livello compositivo e linguistico;
- sottolineare come attraverso la traduzione dei testi di Stein – in questo caso ci si riferirà al primo brano facente parte della sezione “Objects” di *Tender Buttons* (1909) – la differenza emerga in modo lampante, costringendo il lettore/traduttore ad un'elevata azione di interpretazione.

Positioning Gertrude Stein

Gli studiosi e gli accoliti di Gertrude Stein prediligono riferirsi all'autrice come a *The Mother of Us All*, traendo spunto per l'attribuzione dell'epiteto dal titolo della sua ultima e omonima opera drammaturgica, del 1946, ispirata alla figura della femminista americana Susan B. Anthony; tale definizione potrebbe far supporre un legame di deferente rispetto e intima affiliazione culturale da parte di certi gruppi di scrittori e critici posizionati ai margini della cultura tradizionale che in effetti Gertrude Stein riuscì a catalizzare attorno alla sua figura di pioniera sia del femminismo che dei *gender studies*, attraverso quella rivoluzione linguistica che nelle sue opere ebbe luogo; quindi un gigante, un guru, e una figura sicuramente carismatica la cui statura letteraria, però, proprio perché anticononica *ante litteram*, venne riconosciuta come tale solo a partire da metà degli anni settanta, ovvero

nel periodo in cui gli studi steiniani, dopo essersi concentrati soprattutto sugli aspetti biografici, aprirono il varco all'apprezzamento dei filoni innovativi e alternativi presenti nella sua opera, nonché nell'aura culturale del momento¹: è indubbio che Gertrude Stein, la cui lingua, Marianne DeKoven, una delle sue maggiori studiose, nel testo *A Different Language* (1983), pone alla base di una “*reinvention[s] of literary form*”, mette l'autrice in stretta connessione con le “*antipatriarchal theories of Julia Kristeva*”, “*deeply imbricated in the poststructuralism she shared with Barthes, Derrida, and Lacan*”².

Quindi, come posizione di partenza nel trattare di Stein – e di Stein come decostruttrice del *mainstream* letterario della sua epoca – possiamo annoverare i seguenti ruoli da lei svolti: innovatrice della lingua inglese; scardinatrice del canone ereditato; pietra miliare della non-referenzialità; nonostante questa indubbia funzione di apripista di tanti rivoluzionari rivoli letterari, fino a quasi tutti gli anni settanta dalla critica fu studiata “*more as a celebrity than as an important writer during her life*”³; DeKoven lamenta questo aspetto, mettendo in luce come la “fama” di Stein agli occhi dei suoi contemporanei (tranne qualche eccezione di genialità, come lei stessa) derivasse più dal suo salotto di rue de Fleurus, 27, a Montparnasse, dalla sua straordinaria collezione di dipinti cubisti e dai suoi eccezionali amici – piuttosto che non dal fatto di essere pietra miliare⁴ e attiva militante, testimone di un'alterità complessa e a tutto tondo (alterità e marginalità che C. Bernstein, 1994 non esita a definire triplice: “*Jewish, woman, lesbian*”).

¹ Per una disamina esaustiva della collocazione critica di Gertrude Stein cfr. Catharine Stimpson, la quale individua tre correnti di critica steiniana: biografica, post-strutturalista; post-moderna, nel suo testo *Positioning Gertrude Stein* (1994), parlando dell'importante studio di Ellen Berry: *Curved Thought and Textual Wandering: Gertrude Stein's Postmodernism*, 1992.

² M. DEKOVEN, *Introduction: Transformations of Gertrude Stein*, *Modern Fiction Studies*, 42.3, 1996, 469-483, 471.

³ *Ivi*.

⁴ Come sia Marina Camboni che Giulia Niccolai la definiscono nei loro saggi presenti nel volume *Incontri Transnazionali. Modernità, poesia, sperimentazione, polilinguismo*, a cura di M. Camboni, R. Morresi, Firenze, Le Monnier, 2005.

Durante questo stesso convegno organizzato dal Prof. Giuseppe Marci dell'Università di Cagliari, grazie all'intenso dibattito sollecitato e alle varie relazioni dei partecipanti, sono emerse diversificate accezioni della nozione di *minore e/o minoranza*, sviscerando il termine nelle sue plurime sfaccettature teoriche e culturali; decostruendolo, decomponendolo; assimilandolo ora a marginalità ora a controcultura; ora a provvisorietà ora ad aporia; ora intrecciandolo all'esistenza del *canone*, ora riducendolo al pulviscolo dell'*indeterminacy* e *disjunction* attualmente imperanti; a Gertrude Stein oggi si riconosce il ruolo di innovatrice che ha reinventato la lingua inglese attraverso una viscerale operazione di scardinamento di qualunque pregresso assunto linguistico normativo, introducendo un radicale rovesciamento del concetto di canone patriarcale nella scrittura e nella composizione letteraria; ma come tale non è stata subito compresa nella sua importante e sottile operazione di sabotaggio di ogni sistema preesistente; anzi, per quanto riguarda il periodo storico e culturale in cui Stein ha operato, più precisamente, negli anni successivi alla sua morte, avvenuta nel 1946, bisognerà ricordare che proprio in quegli anni si celebrava la santificazione del canone del *New Criticism*, quell'*High Modernism* che nello stabilire i criteri del merito e della significatività letteraria, spesso liquidava sommariamente il lavoro sperimentale di Stein sotto l'etichetta di *unintelligible* o *obscure*; successivamente, l'allentamento della presa del *New Criticism* sull'accademia statunitense, e la concomitante nascita della *theory of literature* e del femminismo, segnarono la nascita degli studi steiniani in senso vero e proprio, in senso congruo e competente, studi che proliferarono negli anni ottanta, e seguenti, fino a oggi, per intervento di sofisticate studioso e studiosi che finalmente diedero a Gertrude Stein la giusta attenzione, interpretazione e collocazione critica, come scrittrice sperimentale, anche caratterizzata da una dirompente capacità di creare un seguito; ma non possiamo qui tracciare un *excursus* completo della fortuna critica di Gertrude Stein; possiamo semplicemente aggiungere con DeKoven che: "*the stature of Stein's literary achievement was established and investigated [...] The*

transformation of Stein from marginal to crucial (again, I would hesitate to call her “central” or “canonical”) figure was achieved in this period [the 70s]”⁵.

DeKoven, nel momento in cui scrive – 1996 – aggiunge che: *“It is not so much a question of canonicity – Stein will never quite be canonical, even in our current moment of countercanon, anticanon, canon-in-flux, or canon-under-erasure. It is more a question of her presence as writer and the degree to which that presence commands not just interest and respect, but identification (and disidentification), projection (and rejection)”⁶.*

O meglio ancora, come colloca, decostruisce e modifica il termine Marjorie Perloff nel saggio *Canon and Loaded Gun*, presente nella raccolta *Poetic License* del 1990, il “*canon*” diventa “*canNon*”; ma se c’è bisogno del “*canNone*” per farsi ascoltare fuori dal “*canone*”, sicuramente non ci possiamo considerare delle voci maggiori!

Allora, volendo concentrare l’attenzione su una Gertrude Stein, quella degli anni 1890-1910, che giustifichi il termine di “*minore*”, e la provocazione che tale affermazione comporta, potremmo azzardare che furono proprio quell’anticonvenzionalità, idiosincrasia autoriale, e originalità compositiva caratterizzanti l’opera di Stein, a farla considerare prima ai margini, e solo successivamente al centro, nell’influenza esercitata. Ovvero, Stein diventa una voce autorevole quando i tempi, da lei precorsi, le vengono incontro.

Rimane, in ogni caso, il carattere provocatorio della domanda: “*Gertrude Stein minore?*”, essendo l’autrice stata definita “*One of the greatest egos of all time*”⁷; lei stessa affermando: “*In America everybody is but some are more than others. I was more than others*”⁸; autodichiarsi “*genio*”⁹; l’unica ad aver prodotto nel ventesimo secolo “*a literary*

⁵ M. DEKOVEN, *Introduction: Transformations of Gertrude Stein*, cit.

⁶ Ivi, p. 469.

⁷ L. REID, *Art by Subtraction. A Dissenting Opinion of Gertrude Stein*, Norman, University of Oklahoma Press, 1957.

⁸ G. STEIN, *Everybody’s Autobiography*, New York, Vintage, (1937) 1973.

⁹ Cfr. B. PERELMAN, *The Trouble With Genius: Reading Pound, Joyce, Stein, and Zukofsky*,

thiking” come lei stessa afferma in *The Geographical History of America* (1936), una delle più grandi “*shakers and shapers of culture*” (Catharine Stimpson, 1994); sempre al centro di circoli letterari (cfr. B. M. Tedeschini Lalli, 2002), ma sempre ai margini della letteratura (cfr. Jane Palatini Bowers, 1993): in conclusione, potremmo dire che Stein occupa una centralità nella marginalità “precoce e spesso solitaria decostruzionista ante litteram” (Caterina Ricciardi, 1990) che ha inconsapevolmente creato una scuola (M. Hoffman, 1986); ritratta come santona, guru, geisha, imperatore romano, divinità azteca o buddista, “immensa cariatide bisessuale” (Susanna Pavloska, 2000), ritratta da Picasso, da Jo Davidson, Picabia, “con il piglio di un re. Attenzione, non regina” (Dacia Maraini, 1987), con un “*regal bearing*” (Barbara Will, 1959).

Vari studiosi, tra cui i già citati Bob Perelman e Barbara Will, affrontano l’aspetto del “*genius*”, titolo che Stein, tramite la voce indiretta di Alice B. Toklas, attribuisce a se stessa: “*I may say that only three times in my life have I met a genius and each time a bell within me rang and I was not mistaken, and I may say in each case it was before there was any general recognition of the quality of genius in them. The three geniuses of whom I wish to speak are Gertrude Stein, Pablo Picasso and Alfred Whitehead*”¹⁰.

E poi ancora: “*Before I decided to write this book [...] I had often said that I would write, The wives of geniuses I have sat with. I have sat with so many. I have sat with wives who were not wives, of geniuses who were real geniuses. I have sat with real wives of geniuses who were not real geniuses. I have sat with wives of geniuses, of near geniuses, of would be geniuses, in short I have sat very often and very long with many wives and wives of many geniuses*”¹¹.

Il “*genius*” di Stein, come puntualizza Barbara Will è “*located in a full but never static present [...] a universal process of defamiliarizing*”

Berkeley, Univ. of Calif. Press, 1994; B. WILL, *Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of “Genius”*, Edinburgh, Edinburgh Univ. Press, 2000.

¹⁰ G. STEIN, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Harmondsworth, Middx, Penguin, (1933) 1966.

¹¹ Ivi, p. 18.

(B. Will, 31), ed in questo aspetto diventa decentralizzante, un'agenzia centripeta di distanziamento da un supposto centro altrimenti per tradizione costituito da punti e assunti fermi, statici; quindi, se non minore, la presenza di Gertrude Stein si può considerare in movimento radiale, ed irradiante, “la differenza s’espande”.

Gertrude Stein On the Move

Una delle caratteristiche di Stein senza dubbio anticipatoria di certe tendenze contemporanee – che oggi potremmo definire trasmigrazioni, dovute alla globalizzazione – di movimento e spostamento, ovvero deterritorializzazione, fu quella etichettata sotto il termine “*expatriate*”: come altri intellettuali e scrittori statunitensi dei primi trent'anni del Novecento, Stein scelse come sua sede elettiva di attività proprio Parigi, dove in un primo momento giunse, agli esordi del secolo ventesimo, per seguire il fratello Leo – studioso di storia dell'arte e futuro collezionista d'opere d'arte d'avanguardia – e per inseguire i suoi interessi letterari e culturali, ma anche per sfuggire al suo attuale presente; d'altra parte, nella vita di Gertrude Stein, sin dalla primissima infanzia, non erano mancati i trasferimenti.

Nata a Allegheny Pennsylvania, da genitori *German Jewish*, Daniel Stein e Amelia Keyser; a soli 6 mesi, nell'autunno 1874, l'intera famiglia si trasferisce a Vienna, dove l'irrequieto genitore voleva fare affari nel *clothing business*; la lingua che parlavano i genitori era mista, la mamma pareva non avesse pieno possesso dell'inglese; la lingua che ascoltava era, oltre al tedesco, anche quella della servitù ceca e ungherese. “Gertie” la più piccola di cinque figli, era sempre la più loquace, “*she outdoes them all*” dicevano i parenti, “*a little schnatterer*”¹²; per quanto riguarda la questione linguistica, che necessariamente si solleva

¹² J. HOBHOUSE, *Everybody Who Was Anybody: A Biography of Gertrude Stein*, New York, Putnam, 1975.

considerando le idiosincrasie linguistiche della sua opera, pur immersa in un contesto plurilingue, Gertrude Stein ci tiene a ribadire con orgoglio, per bocca del suo *alter ego* Alice B. Toklas, che “*one can only have one métier as one can only have one language. Her métier is writing and her language is English*”¹³.

La sua posizione geografica, per motivi familiari, è in continua mutazione: basti considerare che a sette mesi vive a Vienna, a quattro anni si trova a Parigi, a cinque di nuovo negli Stati Uniti, a Baltimore, a sei anni, fino a quindici a San Francisco; a quattordici anni perde la madre, e andrà a vivere con le zie di Baltimore, a diciassette anni diventa orfana anche di padre (anche di qui il suo attaccamento al fratello Leo di poco maggiore e a lei più vicino per affinità d’interessi, come già accennato): sia lei che Leo saranno sotto la tutela del primogenito Michael il quale, con le rendite della famiglia, li fa vivere agiatamente; in ogni caso, nel 1903, Gertrude inizia la sua vita di *expatriate* a Parigi e in Europa, per ritornare negli Stati Uniti solo per un breve periodo di conferenze nel 1935-36, quando era oramai divenuta celebre. Ma cosa era successo prima nella sua vita? Quali erano i motivi di inquietudine che la agitavano, quale la sua modalità di scrittura? Quali le sue attività? Abbiamo già citato la triplice marginalità cui accenna Bernstein, ma anche DeKoven rintraccia una sorta di fluidità e amebicità continue nella sua nozione di identità: “*Stein’s project was premised on an understanding of identity as false, fixing, reductive [...] What she called ‘entity’ (as opposed to identity, or ‘the human mind’ as opposed to the human nature (GHA) on the other hand is continually flux, unfinished, open to negotiation and resistance, constructed in and through language*”¹⁴.

Anche nei suoi studi universitari, iniziati a diciotto anni e portati avanti per quattro anni ad Harvard, dove era una delle poche studentesse donne di medicina, allieva di William James, George Santanyana e Hugo Munsterberg, dimostra la sua personalità originale,

¹³ G. STEIN, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, cit., p. 85.

¹⁴ M. DEKOVEN, *op. cit.*, p. 6.

attratta verso tutto quanto sia innovativo; oltre che essere attiva nei *clubs* universitari filosofici e filodrammatici, svolge un'intensa attività sociale, stringe amicizia in particolare con Leon Solomons, con il quale svolgerà esperimenti di psicologia, che rappresentarono le sue prime pubblicazioni: nel 1896, a soli ventidue anni, esce nella "Psychological Review" di Harvard il loro studio congiunto intitolato *Normal Motor Automatism*, una ricerca sperimentale sulla scrittura automatica, legata anche ad alcuni aspetti patologici: "*Stein and Solomons' objective in the first experiment was to show that normal human beings can exhibit unconscious activity of the same order as hysterical subjects*"¹⁵. Come i due autori stessi illustrano: "*It is well known that man hysterical subjects exhibit a remarkable development of the subconscious life, amounting in many cases, to that most interesting phenomenon known as double personality*"¹⁶. Successivamente, nel 1898, sempre ad Harvard, e sempre in collaborazione con Leon Solomons, pubblica *Cultivated Motor Automatism: A Study of Character in Its Relation to Attention* dove si indaga sul "*repressive role*" esercitato dall'attenzione nei soggetti normali, che poi avrà delle ripercussioni nella sua opera narrativa, come ben precisa Niemeyer: "*the functioning of a normal person's attention allows him to focus his mind and gives him an adequate memory, but it makes it relatively difficult for his unconscious side to break through [...] Stein dramatized this opposition in the figures of Melanctha and Jeff*"¹⁷.

Attraverso questi studi di psicologia sperimentale, Gertrude Stein sviluppò il suo interesse per la personalità umana, soprattutto nei suoi aspetti più inconsci; entusiasmata da questi risultati, ed incoraggiata da William James stesso, a ventitré anni entra nella scuola di medicina Johns Hopkins di Baltimora; qui, purtroppo, il percorso di studi non va così brillantemente come ad Harvard; Stein incomincia a percepire

¹⁵ M. NIEMEYER, *Journal of American Studies*, vol. 28, n. 1, april 1994, CUP, 79.

¹⁶ G. STEIN, L. SOLOMONS, *Normal Motor Automatism*, "The Psychological Review", 3, 1896, pp. 492-493.

¹⁷ M. NIEMEYER, *op. cit.*, p. 80.

la scienza medica come riduttiva per la sua sete di approfondimenti nella psiche e personalità umana; sorgono le difficoltà, nascono gli insuccessi, si evidenzia un distanziamento, poi molto ironicamente e icasticamente riferito nella sua autobiografia per bocca di Alice: “*She began a study of all the brain tracts [...]. These first two years at the medical school Gertrude Stein liked well enough. [...] The last two years at the medical school she was bored, frankly openly bored. [...] You don't know how little I like pathological psychology, and how all medicine bores me. The professor was completely taken aback and that was the end of the medical education of Gertrude Stein*”¹⁸.

Questa fase di studi medici si conclude con un abbandono; e se, da una parte, gli approfondimenti della disciplina psicologica le favoriranno la futura composizione di *Three Lives*, e particolarmente del racconto *Melanctha*, con il suo stile innovativo, a tecnica cubista, dall'altra, la sua esperienza amara, anche sul fronte personale, non potrà che avere conseguenze traumatiche, e, potremmo dire, di autocensura, per quanto riguarda la sua scrittura.

Quod Erat Demonstrandum: Things As They Are

Siamo oramai negli anni 1903-4, come già precisato, e per Stein la scrittura diventa, a Parigi, la sua attività primaria. Oltre ai primi appunti ed episodi per la futura monumentale opera narrativa *The Making of Americans*, in realtà, in quegli anni scrisse *Quod Erat Demonstrandum* (1903), romanzo giovanile, mai pubblicato in vita, composto di tre parti, dove racconta di una relazione, se non proprio amorosa, certamente molto affettuosa, psicologicamente coinvolgente, certamente complessa, tra tre giovani donne: Adele, Mabel, Helen, ognuna corrispondente ad un “libro” dell'opera: Adele, Gertrude Stein stessa; Mabel Neathe, Mabel Haynes; Helen, May Bookstaver, definita dall'au-

¹⁸ G. STEIN, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, cit., pp. 90-91.

trice “a woman of passions but not of emotions, capable of long sustained action, incapable of regrets”, “All three of them were college bred American women of the wealthier class but with that all resemblance between them ended” (QED, 1971, 54); finito di comporre il 24 ottobre 1903, il manoscritto, scritto ad inchiostro, sul *recto* dei fogli (con l’eccezione di qualche *versos*) in due quaderni francesi, con qualche lieve correzione a matita, il romanzo inizia così: “A little knowledge is not a dangerous thing, on the contrary it gives the most cheerful sense of completeness and content” (QED, 53).

Di come si fosse trovata a comporre tale romanzo, nella primavera del 1932 Gertrude Stein dà resoconto nella già citata *Autobiography of Alice B. Toklas*, glissando, minimizzando sugli impulsi che vi avevano dato vita; i quaderni manoscritti vennero inviati a Carl Van Vechten da Alice B. Toklas, nel 1950, e poi da Van Vechten alla Yale Library, sicché l’opera vide la luce postuma nel 1950, tirata in 516 copie dalla Bunyan Press, Vermont, con il titolo *Things As They Are*. Quindi il testo, completato già nel 1903, da Stein non venne mai ripreso o menzionato; si tratta di omissione, rimozione, voluta reticenza, autocensura, e quindi di una cesura con se stessa. Quest’opera la si può considerare *minore* in quanto qui l’autrice è tacitata da se stessa, a partire dal suo interno; Gertrude Stein non autorizzò a se stessa l’opera, ma perché? Era stato un periodo molto difficile quello appena precedente, per Stein; veniva a prendere coscienza di una differenza; la intrecciava a riflessioni, ora filosofiche, ora mistico-religiose, improntate a quella spiritualità che aveva appreso da William James, spesso approdante ad una nozione di “*wholeness*” (‘santità’); questa differenza certo entrava in urto con i valori acquisiti dell’ambiente cui apparteneva, e del periodo in cui viveva; un periodo, dal punto di vista personale, che Gertrude Stein assimila a quell’*agony* dell’adolescenza – soprattutto nel periodo di San Francisco, fatto di tante letture, tanto teatro, tanta solitudine, pur in famiglia; lo stesso senso di isolamento percepito anche a Londra, durante i suoi ruminamenti mentali, e le sue lunghe letture alla British Library, o da Mudie’s; la giovane Gertie si auscultava, cercava di relazionarsi con il

mondo attraverso gli affetti, ma la complessità di questi aveva sempre il sopravvento sulla loro esplicitazione, dimostrazione, come volevasi dimostrare, *quod erat demonstrandum*; Gertrude Stein che aveva fin lì avuto un'educazione improntata alla scienza verificabile, sperimentabile, si trovava a esperire e confrontarsi con l'insondabile profondità della sua interiorità, dei suoi dubbi abissali.

Dice Leon Katz, nella sua ricca introduzione all'edizione del 1971, che, in *QED*, come in un teorema matematico, Gertrude Stein tenta di "geometrizzare" i suoi grovigli sentimentali, nella messa a nudo, e in foglio, del triangolo amoroso tra le tre donne; ma non solo di questo si tratta; o meglio, sbaglierebbe chi volesse aspettarsi esplicitazioni facili di comodo ed eclatante lesbismo *tout court*. In questo romanzo tutto è sofferto, e tutto è molto giovane e sentito, e, per autodichiarazione esplicita dell'autrice, poco sotto controllo; da un punto di vista compositivo, non vi si rinvergono le tipiche idiosincrasie sintattiche e verbali che caratterizzeranno lo stile steiniano; tutto procede con l'andamento di una lingua *standard*, dai paragrafi ben suddivisi, le frasi comprensibili e non ambigue, con poca complessità, astrattività, o "oscurità" di pensiero; mancano le famose ossessive "ripetizioni" che invece compaiono in modo caratterizzante nel testo immediatamente successivo, *Three Lives* (1907-1909) e soprattutto nel racconto *Melanctha*, come già accennato sopra. Manca quella nozione di tempo continuo, il noto *continuous present*, l'*-ing form* estesa a forma nominale e verbale indifferenziatamente, anche ove non necessario, la cifra compositiva precipua di Stein. Manca il senso della *process poetics*, che sempre caratterizza la sua scrittura; e la trama, che qui esiste, procede con andamento diremmo convenzionale, regolare, alternando dialoghi a brani descrittivi, e ad altri introspettivi. Leon Katz, nella sua introduzione all'edizione del 1971, vi rintraccia una "*peculiar combination of nervous vitality and stupefying inertia*", aggiungendo: "*The story of her commitment to psychological exploration and of her final bleak image of human relations is at bottom the story of an obsessive personal yearning for explanation. The very obsessiveness of her curiosity charged her*

*crabbed and formulistic psychological ruminations finally with almost visionary intensity. The story begins, aptly enough, with an affair which was to serve as Stein's paradigm for the underlying struggle and the maddening obfuscation at the bottom of all human relations*¹⁹.

La sofferenza procurata dall'“agonizing love” non deriva solo dalla presenza di una “rivale”, ma anche dalla frustrazione di non riuscire a scrutare fino in fondo la personalità dell'amata; Adele mai saprà o capirà se Helen ricambia il suo amore, o se mai sarà capace d'amore. “*I have no means of knowing whether she is telling me the truth*” (QED, 62). La relazione, nella realtà biografica, si concluse nel giro di un anno, ma a Stein ci vollero decenni per superarla.

Adele è la *persona* di Stein, come abbiamo detto, e molto di autobiografico vi è proiettato: a tratti Adele ha impennate di orgoglio nei confronti di Helen, per esempio come quando le rivolge le seguenti parole: “*I could undertake to be an efficient pupil if it were possible to find an efficient teacher*” (QED, 60); ma si tratta di una momentanea forma di riscatto intellettuale, affettivo e spirituale; pur nel dichiarare che lei, Adele, passava il tempo per meditare, pensare, capire, comprendiamo che Adele è la vittima, anche derisa. Adele vuole “*understand things*”; per questo, nel romanzo le espressioni riferite a lunghi silenzi, pause, riflessioni – collegate anche a reticenze, assenze – sono numerosissime. Si rintraccia il travaglio di una crescita, di un tentativo di approdare ad una differenza. “*Understanding*”, lo stesso impulso che anima anche la sua eroina Melanctha, sempre “*mind-meandering*”, “*mind-wandering*”²⁰, qui, in Adele, è uno sforzo; in fondo, anche qui è presente una questione di “*timing*”, quel “*rhythm of everybody's personality*”, cui Stein allude in *Everybody's Autobiography*, 1937), che consente l'incontro, e che invece qui si dissesta, va fuori tempo: “*Their pulses were diffe-*

¹⁹ G. STEIN, *Fernhurst, Q.E.D., and other early writings (A Note in the Texts by D. Gallup, Introduction by L. Katz)*, New York, Liveright, 1971, X.

²⁰ Usando le parole di L. RUDDICK, *Reading Gertrude Stein. Body, Text, Gnosis*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1990.

rently timed”: rifacendosi agli studi sulla personalità condotti durante i suoi studi di medicina, Gertrude Stein scrittrice mostra come il ritmo delle differenti donne non combaci, e l’inesperta Adele non riesce a cambiare il corso delle cose come sono “*things as they are*”: “*Hasn’t she yet learned that things do happen and she isn’t big enough to stave them off [...] Can’t she see things as they are and not as she would make them if she were strong enough as she plainly isn’t*” (QED, 133); alla fine Adele capitolerà dicendo: “*‘I’m afraid it comes very near being a deadlock’, she groaned dropping her head on her arms*” (QED, 133).

Infatti, a Gertrude/Adele, in questa fase, manca l’autorevolezza e l’autoconvinzione della propria voce autoriale: c’è la sua sensibilità e intelligenza profonda, ma manca l’ardire, il senso del sé, è presente invece un certo ripiegamento interiore, un ri-flettersi su se stessa, introiettando il limite: “*There was a long silence and Adele looked observingly at the stars. Suddenly she felt herself intensely kissed on the eyes and on the lips. She felt vaguely that she was apathetically unresponsive. There was another silence. Helen looked steadily down at her. «Well!» she brought out at last. «Oh» began Adele slowly. «I was just thinking». «Haven’t you ever stopped thinking long enough to feel?» Helen questioned gravely. Adele shook her head in slow negation. «Why I suppose if one can’t think at the same time I will never accomplish the feat of feeling. I always think. I don’t see how one can stop it. Thinking is a pretty continuous process» she continued «sometimes it’s more active than at others but it’s always pretty much there». «In that case I had better leave you to your thoughts» Helen decided. «Ah! Don’t go», exclaimed Adele. «I don’t want to stir». «Why not?» demanded Helen. «Well» Adele put it tentatively «I suppose is simply inertia». «I really must go» repeated Helen gently, there was no abruptness in her voice or movement. Adele sat up, Helen bent down, kissed her warmly and left. [...] She sat some time longer [...] «I asked the unavailing stars and they replied not, I am afraid it’s too big for me» and then stopped thinking” (QED, 67).*

Tender Buttons: the difference is spreading

Dove indubbiamente la statura di Gertrude Stein come scrittrice dotata di prorompente forza innovativa si comincia a percepire in modo tangibile, e quindi dove “la differenza s’espande”, è in *Tender Buttons*, opera completata nel 1911, quindi ai margini di quel ventennio che abbiamo voluto prendere in considerazione. Testo su cui si è scritto tantissimo: da William Gass a Norman Weinstein, da Richard Bridgman a Nadia Fusini, considerato dalla Stein appartenente al genere della poesia, il libro vanta anche un’edizione italiana con testo originale a fronte, a cura della sottoscritta insieme con E. G. Lynch (Liberilibri, 1989). *Tender Buttons* può essere considerato uno dei testi più intraducibili di Stein; ma proprio grazie al fatto di essere stato tradotto, ha rivelato dal suo interno una sovrapposizione di schemi e stilemi tipicamente steiniani, esemplificandone emblematicamente stile e cifra compositiva in cui, appunto, “la differenza s’espande”.

Il libro è diviso in tre sezioni: “*Objects*”, “*Food*”, “*Rooms*”, dove Gertrude Stein propone di presentare una serie di oggetti, luoghi, azioni e situazioni appartenenti alla *routine* quotidiana; ciò che è differente non è l’oggetto, quindi, ma il suo modo di essere ritratto; per questo si è parlato di tecnica cubista, ovvero, di un modo policentrico di descrivere la realtà, presentata da un punto di vista in movimento dinamico, ovvero combinando lo spazio simultaneo nel tempo in sequenza; più che dare l’oggetto nei suoi contorni reali e concreti, Gertrude Stein offre quell’aggregato di esperienze, sensoriali e mentali, che l’oggetto suscita nel soggetto osservante e pensante; pertanto, nel momento di voler descrivere una caraffa, l’elemento incipitario dell’opera, ci troveremo di fronte ad un serie di proposizioni che alludono, o meglio, suggeriscono la presenza dell’oggetto, ma nel senso dinamico di una processualità filtrata dalla mente che la percepisce, attraverso una serie di allusioni che solo trasversalmente ci restituiscono l’oggetto nei suoi contorni percepibili. Tale *process poetics* viene ad essere individuata con precisione solo attraverso la lettura ravvicinata, interna, diremmo,

che il processo interpretativo, a monte della resa traduttiva, consente. Vediamo più nel dettaglio come:

“*A carafe, that is a blind glass*”.

“*A kind in glass and a cousin, a spectacle and nothing strange a single hurt color and an arrangement in a system to pointing. All this and not ordinary, not unordered in not resembling. The difference is spreading*”.

Quello sopra riportato è il testo originale; qui di seguito la traduzione italiana:

“Una specie in vetro e una parente, una lente e niente di strano un singolo colore ferito ed un arrangiamento in un sistema volto a indicare. Tutto questo e non ordinario, non disordinato nel non rassomigliare. La differenza s’espande”²¹.

Si noterà subito il riferimento a “*blind glass*”, reso come “vetro opaco” quale allusione alla “caraffa”; utilizzando il termine “*glass*”, in inglese polisemico (infatti *glass* è anche “bicchiere” e “specchio” – in particolare se preceduto da *looking*, ovvero “*looking glass*”), noi abbiamo nel riferimento materico dell’oggetto immediatamente compresa anche la sua funzione estesa; vetro come materiale trasparente, bicchiere come oggetto per bere, specchio per avere riflessa un’immagine: con un solo riferimento verbale si possono suggerire varie esperienze; ma il “vetro” è “cieco” (Marina Camboni propone nella sua versione “vetro opaco”, all’interno del suo saggio *La poesia oggetto di Gertrude Stein*, 1980) perché la caraffa non permette di vedere attraverso (come fa l’“*eye glass*” = l’occhiale), né consente di riflettere l’immagine (come fa il “*looking glass*” = lo specchio); ma se non esplicitati o menzionati, questi altri due oggetti, sono richiamati dal termine “*spectacle*” – citato più avanti nel testo – che, oltre a significare “occhiale”, di nuovo uno strumento per “vedere”, è anche “spettacolo”; quindi si viene a qualificare questo “*spectacle*” come “*nothing strange*” = nulla di strano, negando il suo significato letterale alluso implicitamente; a questo sintagma “*nothing*

²¹ G. STEIN, *Teneri bottoni*, a cura di M. Morbiducci e E. G. Lynch, introduzione N. Fusini, Macerata, Liberilibri, 1989.

strange” si allineano parallelamente “*not ordinary*” e “*not unordered*”, di nuovo alludendo alla normalità – ma negata – dell’oggetto, e al mancato “ordine delle cose” proposto, ma non riconosciuto in quanto tale, nel “*not resembling*”: non c’è somiglianza, perché non si ammette mimesi in arte, l’arte è creazione; solo in tal modo, per rifrazione e per allusività, la differenza s’espande...

Come si è visto, pur brevemente con questo esempio, le scelte linguistiche e stilistiche di Gertrude Stein sono tali da enfatizzare l’intima intrinseca polisemicità della lingua, le giustapposizioni polivalenti della morfologia e della sintassi decostruite; la capacità di echi interni che il gioco di assonanze, allitterazioni e ripetizioni ed altri espedienti fonetici e retorici mettono ben in mostra, insieme con l’allineamento parallelo di elementi con significati diversi, ma assimilabili, creano un tessuto di plurimi ma coesivi rimandi interni, logici e formali, nel corpo del testo il quale, senza tale azione di dipanamento operata dalla traduzione, rimarrebbe oscuro, non trasparente, “vetro cieco”, e non “spettacolo”; come si vede, Gertrude Stein dialoga con il suo stesso testo, che diventa interlocutore quanto lo è il lettore, o meglio, quanto l’atto del leggere stesso lo può essere. Tanto che è Gertrude Stein stessa ad avvertirci nella già citata *Transatlantic Interview* (1945): “Nel mio lavoro è fondamentale la differenza”.